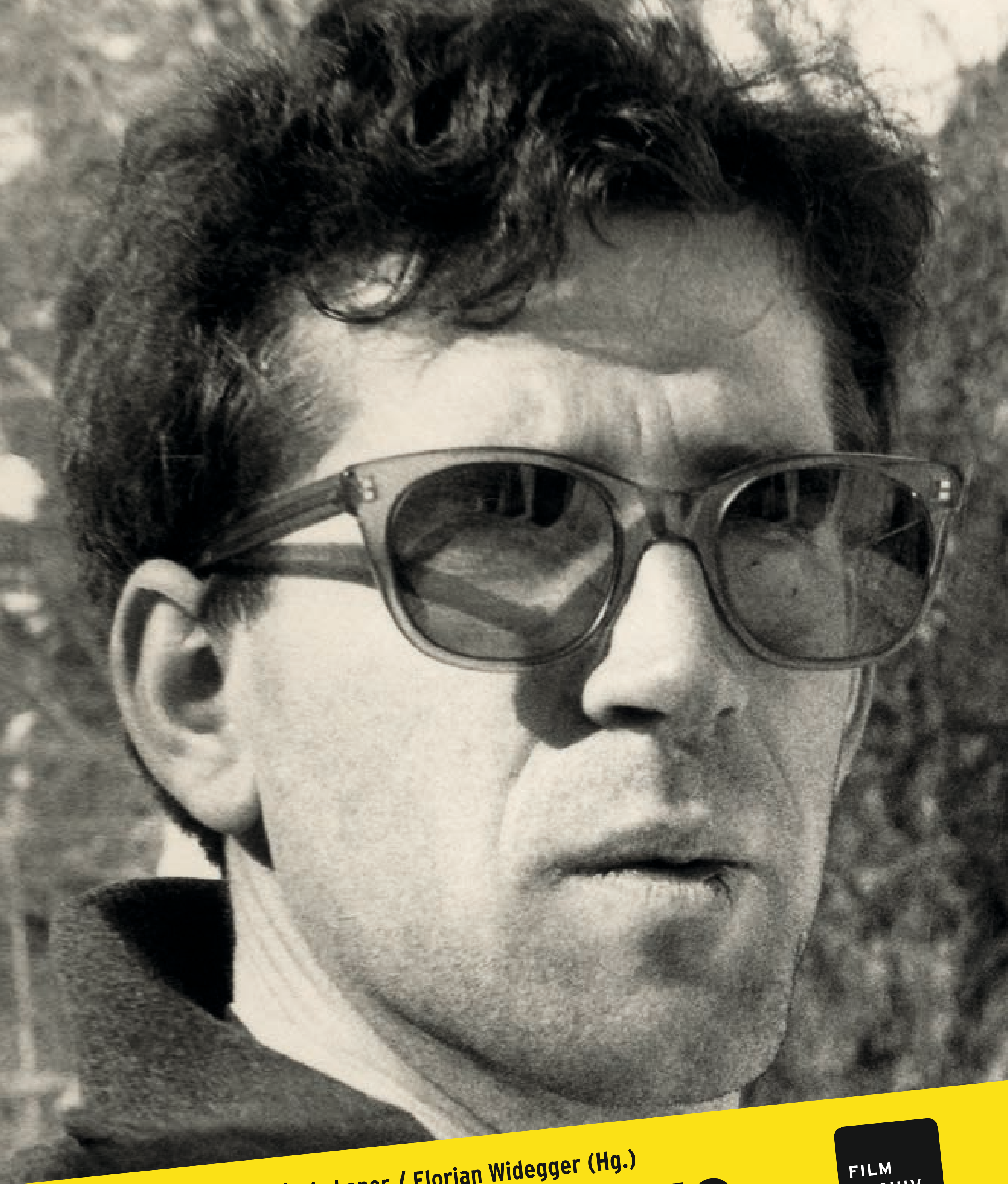
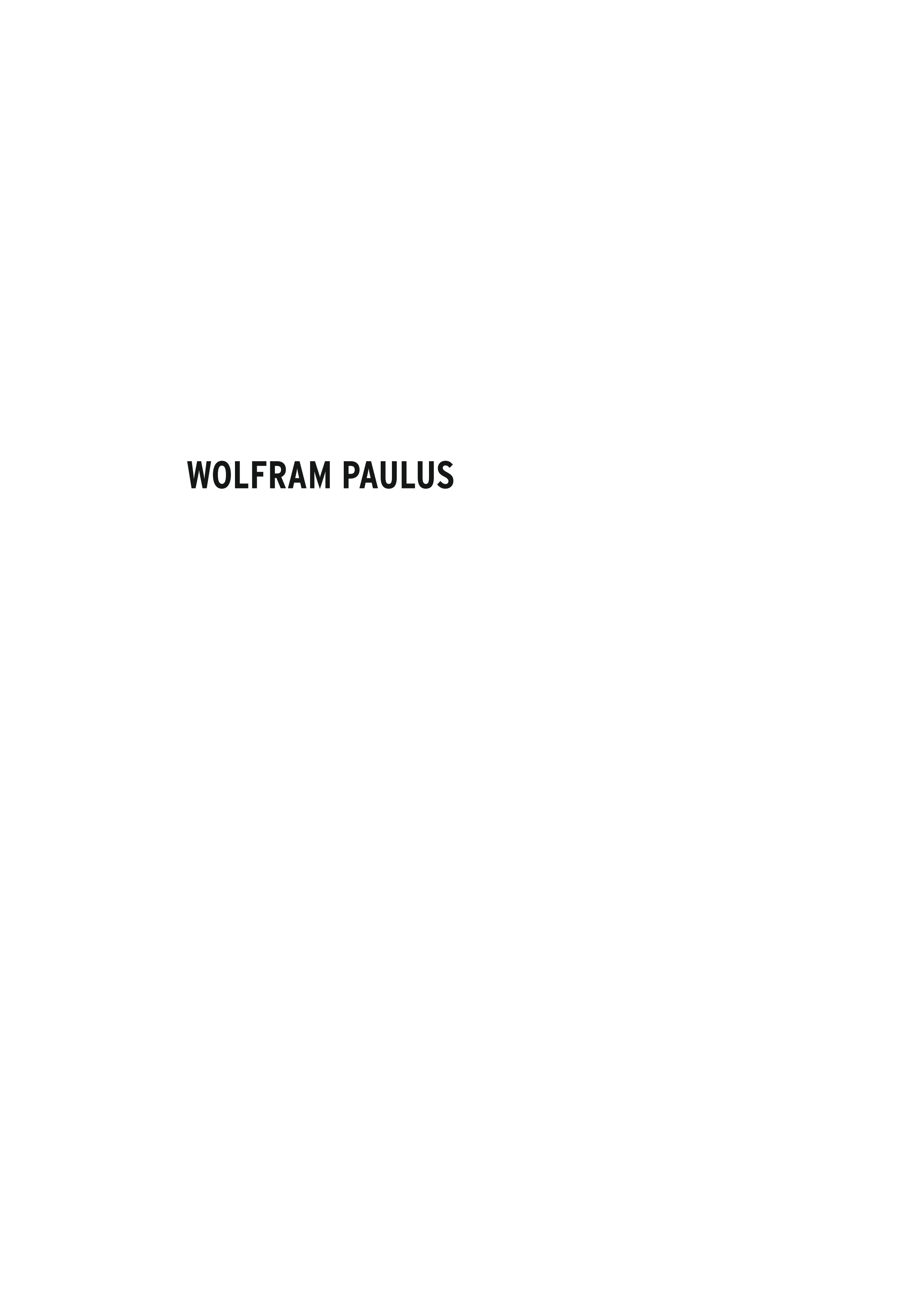


Andreas Ehrenreich / Iris Laner / Florian Widegger (Hg.)

# WOLFRAM PAULUS

FILM ARCHIV AUSTRIA



**WOLFRAM PAULUS**



1970er-Jahre




Andreas Ehrenreich/Iris Laner/Florian Widegger (Hg.)

# WOLFRAM PAULUS

verlag filmarchiv austria

verlag filmarchiv austria, Wien
www.filmarchiv.at

Cover: Wolfram Paulus

Grafik: Peter Chalupnik (www.buero11.at)
Bildredaktion: Aldijana Bećirović
Koordination: Florian Widegger
Lektorat: Gudrun Likar
Druck: Druckwerkstatt, Wien
ISBN 978-3-902781-94-9

Gefördert durch Land und Stadt Salzburg, die Universität Mozarteum Salzburg,
die Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg und das Österreichische Filminstitut.
















* Die Beiträge, die im Inhaltsverzeichnis mit einem Asterisk gekennzeichnet sind, wurden begutachtet (double-blind peer review).

# INHALT

## PRODUKTION UND REZEPTION



## INTERVIEWS



## ANHANG

# DIE FILME DES WOLFRAM PAULUS
## ZUR EINLEITUNG

**ANDREAS EHRENREICH/IRIS LANER/FLORIAN WIDEGGER**

Es gibt viele Möglichkeiten. Auch in der Nachsaison.[1]
Gerhard Fritsch, *Katzenmusik* (1974)

**1957** wurde Wolfram Paulus in Großarl als Sohn einer Lehrer:innenfamilie geboren. In seiner Jugend führte er die Super 8-Leidenschaft seines Vaters konsequent fort. Von 1977 bis 1982 studierte an der Hochschule für Fernsehen und Film München. Nach den atmosphärisch dichten Kurzfilmen HOUNG (1980), KOMMEN UND GEHN (1980) und WOCHENEND (1981) bereitete er jahrelang seinen ersten abendfüllenden Spielfilm vor. Mit HEIDENLÖCHER schaffte es der 29-Jährige 1986 auf Anhieb in den Wettbewerb der Internationalen Filmfestspiele Berlin. Bis Mitte der 1990er-Jahre häufte er eine Reihe von Auszeichnungen an und erweckte mit sehr persönlichen, von Schauplätzen und Geschichten her stark regional orientierten Filmen internationale Aufmerksamkeit. NACHSAISON (1988) und DU BRINGST MICH NOCH UM (1994) wurden beim Filmfestival Venedig aufgeführt. Parallel zu seinen Kinoarbeiten schuf Paulus Fernsehfilme wie RENNLAUF (1997), die den Kinofilmen qualitativ auf jeden Fall ebenbürtig sind. Ab Mitte der 1990er-Jahre überwogen Fernsehengagements wie DIE VERZAUBERUNG (2007). Im Kino wurden entweder Kinderfilme (EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN [1996] und DER SCHATZ, DER VOM HIMMEL FIEL [1999]) oder Filme mit jungen Protagonist:innen (AUGENLEUCHTEN [2004] und BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES [2012]) ausgewertet.

In den 2010er-Jahren fertigte Paulus mehrere teils experimentell-dokumentarische Kurzfilme. Sein Episodenfilm HELDENZEITREISE (2017), das letzte abendfüllende Werk, erfuhr keinen regulären Kinostart. Während sich die späteren Kinoarbeiten an kinder- und jugendgerechten Themen orientierten, waren die Fernsehspielfilme oft tragikomischer Natur und ergründeten familiäre Konstellationen und unglückliche

1 Gerhard Fritsch, *Katzenmusik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 9.

Liebesbeziehungen. 2020 verstarb Wolfram Paulus im Alter von 62 Jahren, kurz nachdem er seinen Fernsehdokumentarfilm MEIN LUNGAU fertiggestellt hatte.

Paulus arbeitete sich stark an österreichischen Themen und Regionen ab, weswegen seine Werke oft als Heimatfilme deklariert wurden. Sein Kino steht für eine intensive Auseinandersetzung mit Land und Geschichte. Mit diesem Schwerpunkt war der Filmemacher kein Solitär. Ähnliche Topoi und ästhetische Verfahren sind z. B. in der ALPENSAGA (1976–1980, R: Dieter Berner), SCHÖNE TAGE (1982, R: Fritz Lehner), DIE ERBEN (1983, R: Walter Bannert), RAFFL (1984, R: Christian Berger) und 38 – AUCH DAS WAR WIEN (1986, R: Wolfgang Glück) zu finden. Im Anschluss an HEIDENLÖCHER beschäftigte sich Paulus immer wieder mit dem Überlebenskampf der österreichischen Bevölkerung im Nationalsozialismus. Neben dem Fernsehzweiteiler ZUG UM ZUG (1994), dem Kinofilm BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES und einer in der NS-Zeit handelnden Episode der HELDENZEITREISE arbeitete er in seinen letzten Lebensjahren an einem Drehbuch namens *Berghof*, einer Satire über einen Hitler-Doppelgänger. In den in der Gegenwart angesiedelten Filmen geht es um die Mikropolitik des Privaten. Auf dem Spiel stehen Beziehungen, Familiengefüge und Genderverhältnisse, aber nicht als Kampf auf Leben und Tod, sondern als Aushandlung persönlicher Machtverhältnisse, emotionaler und finanzieller Abhängigkeiten.

Zeit seines Lebens wurde Paulus von der Filmkritik geschätzt, die nur wenige seiner Werke ablehnte. Der Regisseur hatte das Glück, durch die Festivalpräsenz von HEIDENLÖCHER schlagartig bekannt zu werden, bis Mitte der 1990er-Jahre war Paulus eine maßgebliche Figur der österreichischen Filmkultur. Dieser prominente Status verflüchtigte sich rasch. Spätestens in den 2010er-Jahren gelang es ihm kaum mehr, bezahlte Arbeit zu finden. Ästhetisch entwickelte sich Paulus' Stil von einem strengen, wirkungsvollen Formalismus zu einer unauffälligeren, konventionellen Form des Erzählens, die sich auf Figurenpsychologien und Beziehungsgefüge konzentriert. Diese Tendenz ist aber nur für das kommerziell ausgewertete, fiktional orientierte Hauptwerk gültig. Abseits seiner offiziellen Filmografie probierte sich Paulus in vielen kürzeren Arbeiten aus, realisierte Tanz- und Bewegungsstudien, Dokumentarisches und Schulfilme. Auch in der Nachsaison seiner Karriere erforschte der Regisseur die mannigfaltigen Möglichkeiten, die ihm das Medium Film an die Hand gab. Bezieht man diese kleineren Werke ein, ergibt sich ein zersplittertes, komplexeres Bild von Paulus' Schaffen. Ein einendes Element, das in sämtlichen Filmen vorhanden ist, könnte der tiefgreifende Humanismus sein.

Darin ist das Werk des Salzburgers dem von Ermanno Olmi verwandt. Abzüglich des Katholizismus, der bei Paulus nicht von Relevanz ist, erscheint Olmis Kino mit seiner Leidenschaft für das ländliche, bäuerliche Milieu, Laiendarsteller:innen und archaischen Dialekt eine naheliegendere Wahlverwandtschaft als der Ästhetizismus von Robert Bresson.

Der vorliegende Band versammelt Beiträge, die das Werk aus unterschiedlichen disziplinären Perspektiven ausloten. Film- und Medienwissenschaft, Germanistik, Philosophie, Erziehungswissenschaft und Kunstpädagogik treten in einen Dialog, um die verwirklichten und unrealisierten Projekte des Wolfram Paulus zu ergründen. Nach einer Arbeitsbiografie werden ästhetische Strategien und Motive seines Werks untersucht. Der Abschnitt vereint Beiträge zu Realismus, Provinz, politischer Gewalt, Topologie, Familie und Anleihen bei der Screwball-Komödie. Die darauffolgende Abteilung ist dem Zusammenhang von Pädagogik und Film gewidmet, analysiert werden Paulus' Kinder- und Jugendfilme sowie nicht kommerzielle Schulprojekte. Abschließend wird das Werk als medienindustrielles Phänomen in den Blick genommen. Es geht um Produktion, nicht umgesetzte Filme und die Rezeption in Italien, dem Land, in dem Paulus außerhalb des deutschsprachigen Raums am intensivsten wahrgenommen wurde. Es bleibt zu hoffen, dass Forschungsdesiderate wie eine Analyse der Filmmusik in Zukunft angegangen werden. Unterlagen aus dem umfangreichen Nachlass des Regisseurs, der seit 2021 vom Filmarchiv Austria aufbewahrt wird, wurden für diese Publikation nur punktuell herangezogen. Im Nachlass harrt eine Fülle aufschlussreicher Quellen auf Entdeckung.

Der Sammelband ist aus einem Symposium der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg und der Universität Mozarteum Salzburg hervorgegangen, das am 28. und 29. Jänner 2021 aufgrund der COVID-19-Pandemie online stattfand. Der kulturwissenschaftliche Schwerpunkt der Publikation wird durch Interviews mit Paulus und seinen Kompliz:innen, praktische und künstlerische Beiträge, eine detaillierte Filmografie sowie eine Vielzahl von Filmstills und Setfotos vervollständigt. Der Band lädt ein, das facettenreiche Werk des Cineasten wiederzuentdecken und den Nachlass zu erforschen.



GRENZKINDER



HOUNG

# WOLFRAM PAULUS
## LEBEN, WERK, REZEPTION

ANDREAS EHRENREICH

In der Folge wird das Schaffen des Filmemachers Wolfram Paulus (1957–2020) dargestellt, der in den unterschiedlichsten Funktionen als Kulturproduzent und -vermittler tätig war. Paulus ist v. a. als Drehbuchautor und Regisseur bekannt, hat sich aber auch in der Filmbildung, als Kurator und Festivalorganisator engagiert.[1] Der Beitrag hat zwei Ziele: Erstens stellt er das vielgestaltige Œuvre des Künstlers mit seinen zentralen und marginaleren Initiativen chronologisch dar. Ein filmanalytisches Schlaglicht wird v. a. auf diejenigen Werke geworfen, die in anderen Beiträgen des vorliegenden Sammelbands nicht oder nur am Rand untersucht werden. Zweitens bietet die hier vorgestellte Arbeitsbiografie einen Überblick der Rezeption von Paulus' Werk durch die Filmkritik im deutschsprachigen Raum.

Zur rezeptionsanalytischen Methodik: Die systematische Bewertung von Filmkritiken birgt einige grundlegende heuristische Probleme.[2] In der (gedruckten) Presse wird der Filmberichterstattung oft wenig Raum gewidmet. Kurz- und Kürzestkritiken kommen häufig vor, sind aber meist nur wenig aussagekräftig. Rezensionen sind nicht immer problemlos von genuiner filmbezogener Berichterstattung oder kaum veränderten Pressemeldungen von Verleiher:innen und Sendern zu unterscheiden. Die digitale Transformation des Pressewesens hat die Mehrfachverwertung von Rezensionen und Agenturmeldungen noch beliebter gemacht. In diesem Fall wird immer nur eine Fassung eines mehrfach publizierten Texts berücksichtigt.

1 Ein Aspekt, auf den die Arbeitsbiografie nicht eingehen kann, ist Paulus' Tätigkeit als Hochschullehrer. Immer wieder nahm er Lehraufträge an Universitäten in Deutschland und Österreich wahr.

2 Janet Staiger, *Media Reception Studies*, New York/London: New York University Press 2005, S. 13–15.

Die einzelnen Rezensionen wurden v. a. mithilfe von Online-Pressedatenbanken identifiziert,[3] der Schwerpunkt liegt hier auf Besprechungen in Tageszeitungen. HEIDENLÖCHER (1986) und NACHSAISON (1988) stellen eine Ausnahme dar. Im ersten Fall wurde eine umfangreiche Artikelsammlung der Hochschule für Fernsehen und Film München (HFF) herangezogen.[4] Im zweiten Fall kam Paulus' eigener Pressespiegel zur Verwendung.[5] Beim Großteil der analysierten Filme scheinen Rezensionen in Zeitschriften nur selten auf, da sich die verwendeten Datenbanken eher auf die Aufarbeitung der Tagespresse konzentrieren. Da der Zeitraum von ca. 1995 bis in die Gegenwart viel genauer erschlossen ist als die Zeit davor, vervielfachen sich die Rechercheergebnisse in den Datenbanken ab Mitte der 1990er-Jahre.[6] Aufgrund dieser Bedingungen kann die Rezeption zwar nicht lückenlos, aber weitgehend vollständig nachgezeichnet werden. Der Beitrag bietet eine Überblicksdarstellung, welche die Rezeption der einzelnen Werke zusammenfassend abbildet.

Die meisten von Paulus' Filmen sind in Vergessenheit geraten, da sie schwer zugänglich sind. Der Regisseur selbst erwähnte viele seiner kürzeren Arbeiten nicht in seinen Filmografien. Es hat wohl mit der begrenzten Sichtbarkeit des Werks zu tun, dass nur vereinzelt ausführliche Filmanalysen existieren, die sich allesamt den frühen Langspielfilmen widmen.[7]

Wolfram Herbert Paulus wurde am 12. August 1957 in Großarl geboren. Seine Eltern Anna, geb. Reiter, und Wolfram sen. waren beide Volksschullehrer:innen, Wolfram jun. war ihr zweites Kind. Seitdem ihnen ein Verwandter eine Super 8-Kamera der Firma Eumig geliehen hatte,[8] betätigten sich die Eltern in ihrer Freizeit als leidenschaftliche

3 Konsultiert wurden die Datenbanken APA OnlineManager Library, Genios eBib, Munzinger und Wiso Presse, die eine Vielzahl von Publikationen erschließen. Zudem wurden einzelne Online-Archive von Zeitungen (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Salzburger Nachrichten*, *Süddeutsche Zeitung*) verwendet.
4 Die Sammlung ist in der Bibliothek der Hochschule einsehbar.
5 Die zitierten Artikel finden sich in den Boxen 31, 35, 61, 62 und 79 im Nachlass von Wolfram Paulus im Filmarchiv Austria (Wien).
6 Nicht alle Rezensionen sind bibliografisch optimal nachgewiesen, weshalb Seitenangaben teilweise fehlen. Besprechungen, deren Erscheinungsdatum nicht identifiziert werden konnte, wurden nicht in den Beitrag aufgenommen.
7 Heike Kühn, »HEIDENLÖCHER«, in: Rudolf Joos/Isolde I. Mozer (Hg.), *Deutsche Geschichte bis 1945. Ereignisse und Entwicklungen. Filmanalytische Materialien*, Frankfurt am Main: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik 1988, S. 243–256; Christian Strasser, *The Sound of Klein-Hollywood. Filmproduktion in Salzburg – Salzburg im Film*, Wien/St. Johann im Pongau: Österreichischer Kunst- und Kulturverlag 1993, S. 458–476; Elisabeth Büttner, »Mit der Geste der Zurückhaltung. HEIDENLÖCHER. Ein Film von Wolfram Paulus«, in: Gottfried Schlemmer (Hg.), *Der neue österreichische Film*, Wien: Wespennest 1996, S. 244–253. Mehrfach erwähnt wird Paulus in Bert Rebhandl, »Nachsaison. Zum österreichischen Spielfilm seit 1968«, in: Schlemmer (Hg.), *Der neue österreichische Film*, S. 17–46.
8 Heribert Stranger, der Bruder von Anna Paulus, besaß ein Fotogeschäft am Salzburger Residenzplatz (Florian Widegger, »Ein Leben für den Film. Wolfram Paulus im Gespräch«, S. 333 im vorliegenden Band).

Cineast:innen und Dokumentarist:innen des Salzburger Pongaus. Die Familie wuchs im Lauf der Jahre: Nach Eleonore (1956) und Wolfram jun. wurden die Geschwister Albert (1959) und Alexander (1966) geboren. Durch die Filmproduktion der Eltern, an der die Kinder oft als Darsteller:innen teilhatten, war Wolfram von klein auf mit dem Medium vertraut. Für seinen Vater war das Filmen keine Privatangelegenheit, vielmehr bemühte er sich, seine Werke der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Er zeigte seine Filme immer wieder in Großarl und Umgebung und auf europäischen Festivals.[9]

Auch Wolfram jun. hatte ein Sendungsbewusstsein, das er in der Schulzeit am Bundesgymnasium St. Johann in unterschiedlicher Form auslebte. Sein kulturelles Engagement zeigte sich als Künstler und Veranstalter: Bei einem Malwettbewerb gewann er eine Reise durch Österreich.[10] In einer Gruppe um den Lehrer Hans Witke organisierte er Lesungen von Franz Innerhofer und O. P. Zier.[11] Andere Kunstgattungen faszinierten ihn in seiner Jugend zunächst stärker als das Kino. »Fotografiert habe ich schon immer, die Filmerei war mir nicht so wichtig«,[12] erinnert er sich in einem Interview mit Christian Strasser. Paulus' Vater drängte den widerwilligen Schüler zur Hochzeitsfotografie, die ihm dabei half, seine Schüchternheit zu überwinden. Er gewöhnte sich daran, seine künstlerische Arbeit in der Gegenwart anderer zu verrichten: »Dann bin ich […] immer mutiger geworden und bin vor dem Altar herumgehüpft. Nach diesem Fotografieren war Publikum für mich nicht mehr so eine Hemmschwelle.«[13]

Für die Literatur hegte Paulus ein besonderes Interesse, wie er in einem schriftlichen Selbstporträt angab: »Hat endlich eine Art zu leben gefunden, die vorerst seinen Neigungen entspricht – nämlich den Alltag, der zum Schreiben von Prosatexten notwendig ist. Zwischendurch dreht er kleine Filme.«[14] Diese Beschreibung ist vor einer Sammlung von Texten abgedruckt, mit der Paulus 1974 im Alter von

9 O. V., »Erfolg für Filmamateur«, in: *Salzburger Nachrichten*, 24.2.1970, S. 6; o. V., »Der Film-Amateur«, *Salzburger Nachrichten*, 28.1.1971, S. 5; »veranstaltungen«, in: *Salzburger Nachrichten*, 26.5.1971, S. 6; o. V., »Filmamateur ausgezeichnet«, in: *Salzburger Nachrichten*, 15.1.1972, S. 7; »veranstaltungen«, in: *Salzburger Nachrichten*, 5.2.1974, S. 6; o. V., »Zweimal Wolfram Paulus«, in: *Salzburger Volkszeitung*, 10.6.1988.

10 O. V., »Die Sieger im europäischen Schülerwettbewerb«, in: *Salzburger Nachrichten*, 30.4.1974, S. 6.

11 Wolfram Paulus, »Kultur auf dem Lande«, in: *Salzburger Nachrichten*, 22.5.1975, S. 11; Karl Stangl, »Pongauer Schattseite«, in: *Salzburger Nachrichten*, 9.12.1975, S. 9. Andere Autor:innen, die Witke nach St. Johann einlud, waren Walter Kappacher, H. C. Artmann, Julian Schutting, Beat Brechbühl und Rolf Hochhuth (Karl Harb, »Kulturarbeit am Beispiel St. Johann«, in: *Salzburger Nachrichten*, 30.10.1984, S. 9).

12 Strasser, *The Sound of Klein-Hollywood*, S. 475.

13 Ebd.

14 Wolfram Paulus, »Wolfram Paulus, über sich selbst«, in: Franz Schausberger (Hg.), *Spuren. Acht Autoren*, Salzburg: Alfred Winter 1975, S. 7.

17 Jahren den ersten Preis für Prosa beim Literaturwettbewerb der Jungen Salzburger Volkspartei gewann. Der Preis war mit 3000 Schilling dotiert.[15] Diese frühen Werke verarbeiten gängige Motive der Jugendliteratur: »Altenfeier« behandelt den Konflikt zwischen den Generationen, »Kein Ausweg« übt Sprachkritik, »Schrecklich« spart auf satirische Weise das unaussprechlich Schreckliche aus. Das filmische Interesse des Autors schlägt sich im Interviewtext »Umfrage« nieder, der die Subjektivität visueller Wahrnehmung in Dialogform inszeniert. Die frühen Texte sind stilistisch weitgehend konventionell, manche Stellen verraten Paulus' humoristische Begabung und sein Gespür für Ironie.

Paulus entwickelte einen großen Ehrgeiz, sich bei Literaturwettbewerben zu beweisen. Mit dem Text »Todfeinde« gewann er einen Preis der Katholischen Studierenden Jugend. Außerdem erhielt er einen Preis bei einem europäischen Schülerwettbewerb zum Thema Vorurteile. Beim Fernseh- und Hörspielwettbewerb des ORF ging er leer aus. Zudem plante er offenbar, einen Text beim Georg-Mackensen-Literaturpreis einzureichen.[16]

## DIE LEBENSWELT ERKUNDEN. DIE KURZFILME DER 1970ER-JAHRE

Während seiner Schulzeit am Gymnasium St. Johann in den 1970er-Jahren entstand eine Reihe von Super 8-Filmen.[17] In einem Lebenslauf aus dem Jahr 1981 schreibt Paulus: »Im Alter von 16–19 Jahren 10 Schmalfilme gemacht, in erster Linie über Jugendprobleme«.[18] Auf seiner Website gibt er später zwölf Kurzfilme »über Themen von Jugendlichen«[19] an, im Nachlass sind neun davon erhalten. Die verschollenen Werke sind AGOSTA E PIBO (1973), SYMPOSION (1974) und TRÄUMEREIEN (1976).

Von AGOSTA E PIBO ist nur der Titel bekannt, der auf einen Italienbezug zu deuten scheint. Der Film von »Paulus junior«, so der Name auf der im Nachlass erhaltenen Urkunde, war 1973 im Regionalwettbewerb des Film-Amateur-Clubs Linz zu sehen.[20] SYMPOSION entstand laut Paulus im Kontext »unser[es] jugendliche[n] und gymnasiale[n] Bohemienleben[s]«. Der Film zeigt »ein überkandideltes Saufgelage

15 Wolfram Paulus, »Literaturwettbewerbe«, o. D., in: Filmarchiv Austria (Wien), Nachlass Wolfram Paulus, Box 40, diverse Unterlagen zu Filmwettbewerben, Urkunden und Zertifikate, Wettbewerbslisten.
16 Ebd.
17 Alle Kurzfilme sind im Vor- und Nachspann undatiert. Wahrscheinlich war die fehlende Jahresangabe eine Strategie, um die Filme mehrfach bei Festivals einreichen zu können.
18 Wolfram Paulus, »Biographisches«, in: Filmarchiv Austria (Wien), Nachlass Wolfram Paulus, Box 64, diverse Korrespondenzen 1981/1983, diverse Korrespondenzen.
19 http://www.wolframpaulus.at/filmografie.html.
20 Film-Amateur-Club Linz, »Urkunde«, 16.6.1973, in: Filmarchiv Austria (Wien), Nachlass Wolfram Paulus, Box 40, diverse Unterlagen zu Filmwettbewerben, Urkunden und Zertifikate.

von vier weltschmerzverzerrten Mittelschülern, alle 15-jährig«. Er wurde von einer »Geschichtsstunde [inspiriert], wo wir den griechischen Philosophen Xenophon durchkauten«.[21] SYMPOSION erhielt 1974 den dritten Preis der Danubiale Krems.[22] 1975 wurde der Kurzfilm im Rahmen des Filmfestivals der Nationen für Filmamateure in Velden am Wörthersee gezeigt und mit dem Prädikat »überdurchschnittlich« bewertet.[23]

TRÄUMEREIEN setzt sich mit dem Ende von Paulus' Kindheit auseinander.[24] Von dem Werk ist ein Konzept erhalten, in dem eine surreale Geschichte mit felliniesken Zügen beschrieben wird: Die Hauptfigur ist ein Träumer, der im hektischen Getümmel einer Stadt am Gehsteig zusammenbricht. Es setzt eine Traumsequenz ein, die in einer »weiten Landschaft« situiert ist, »still und zauberhaft«. Der Protagonist trifft auf eine Reihe von Personen und versucht, sie zu irritieren: Er reißt einer Gruppe von Leser:innen die Zeitungen aus der Hand. Er umkreist eine Gruppe archetypischer Figuren – Pfarrer, Soldat, Ehepaar mit Kind, alter Mann –, die ihn aber ignorieren. Er liebkost seine Freundin. Der Traum endet. Die Hauptfigur sitzt in einem Lokal, nimmt Schal und Hut und geht hinaus. Vor der Tür findet sich der Träumer in der zuvor imaginierten bukolischen Landschaft wieder: »Er tanzt über kleine Hügel, zwischen den Bäumen, der Schal fliegt, er springt über ein Bächlein, läuft daneben her«.[25] Das Konzept entwirft einen verspielten, selbstreflexiven Film mit Anklängen an den Magischen Realismus. TRÄUMEREIEN wurde beim 9. Internationalen Amateur-Filmfestival von Saragossa mit Preisen für die beste Bildgestaltung und »eine sehr gute Ausnützung der Möglichkeiten im Kurzfilm« ausgezeichnet.[26]

Die erhaltenen Kurzfilme orientieren sich eng an der Lebensrealität des jugendlichen Künstlers. Aufgrund des fehlenden Tons ist anzunehmen, dass AL MARE das frühste Werk ist. Alle anderen Kurzfilme verfügen über eine Tonspur, d. h. Paulus standen bei Dreharbeiten und Postproduktion entweder die technischen Mittel nicht zur Verfügung oder er beherrschte sie noch nicht. AL MARE dokumentiert einen Strandurlaub der Familie Paulus in Italien und entlockt dem relativ ereignislosen Handlungsort eine erstaunliche Bandbreite visueller Motive. In kurzen Einstellungen zeigt der Film die Tätigkeiten am Strand (sich sonnen, spielen und baden) und

21 Widegger, »Ein Leben für den Film«, S. 334 im vorliegenden Band.
22 Wolfram Paulus, »Wettbewerbslisten«, o. D., in: Filmarchiv Austria (Wien), Nachlass Wolfram Paulus, Box 40, diverse Unterlagen zu Filmwettbewerben, Urkunden und Zertifikate, Wettbewerbslisten.
23 Filmfestival der Nationen, »Zertifikat«, o. D., in: Filmarchiv Austria (Wien), Nachlass Wolfram Paulus, Box 40, diverse Unterlagen zu Filmwettbewerben, Urkunden und Zertifikate, Diplome Filmfestival der Nationen für Filmamateure in Velden am Wörthersee 1974.
24 Strasser, *The Sound of Klein-Hollywood*, S. 475.
25 Wolfram Paulus, »Film: TRÄUMEREIEN«, o. D., in: Filmarchiv Austria (Wien), Nachlass Wolfram Paulus, Box 64, Texte/Erzählungen aus frühen Jahren, Film: TRÄUMEREIEN.
26 O. V., »In Stadt und Land Salzburg notiert …«, in: *Salzburger Nachrichten*, 28.6.1976, S. 6.

interessiert sich besonders für den Bootsverleih und die daran Beteiligten: wie Boote ins Wasser bugsiert werden, wie Segel- und Motorboote auf dem Wasser navigieren, wie sich Passagiere verhalten und welch gute Figur der adrette Bootsverleiher macht. Zudem bildet der Film Ausflüge zu einem Markt und einem Schloss auf einer Anhöhe ab. Die Darstellung des Urlaubsglücks endet mit der abendlichen Fahrt aus der Stadt. AL MARE besteht großteils aus kurzen, unbewegten Einstellungen, die das gestalterische Gespür des Urhebers verdeutlichen. Die relative ästhetische Gewandtheit des Werks legt nahe, dass sich Paulus schon vor AL MARE als Filmemacher versucht hat.

Die Dokumentarfilme HOLZLIEFERUNG (1970), DONNERNDE SCHLITTEN (1974), SCHAFE und DAS GROSSARLER TAL sind einander ähnlich, weil sie Paulus' unmittelbare soziale und natürliche Umgebung abbilden und allesamt auf Originalton verzichten. Die vier Kurzfilme sind mit klassischer und volkstümlicher Musik unterlegt. Es handelt sich klar um Jugendwerke, deren Anspruch nicht mit dem innovativen Dokumentarfilm der 1970er-Jahre vergleichbar ist.[27] Dennoch ist ein kritischer Impetus bei Paulus' dokumentarischen Arbeiten im Ansatz zu erkennen, z. B. in der Darstellung des gewalttätigen Umgangs mit Tieren in SCHAFE.

Die HOLZLIEFERUNG, die »den Holzziehern des Großarltales« gewidmet ist, wurde von Vater und Sohn gemeinsam in Hüttschlag realisiert.[28] Der Film ist in zwei Abschnitte gegliedert. Im ersten, kürzeren Teil, »Der moderne Holztransport«, ziehen Traktoren mit Schneereifen Holzstapel über steile Bergwege durch Wald und Schnee. Das ist weniger spektakulär als »Der sogenannte Handschlittenzug«, die Transportmethode, der sich der zweite Abschnitt in aller Ausführlichkeit widmet: Eine Gruppe von Holzknechten zieht Schlitten mühsam über die schneebedeckten Felder nach oben. Später tragen sie die Schlitten am Rücken. Die Knechte pausieren bei einer Speckjause. Ein Weg, auf dem das Holz später ins Tal transportiert werden soll, wird freigeschaufelt und präpariert. Am höher gelegenen Lagerplatz werden die Baumstämme mit Ketten zu Bündeln gebunden und hinter die Schlitten gespannt. Die Fahrt ins Tal ist äußerst gefährlich. Der Lenker sitzt vorne am Schlitten, das dahinter fixierte Bündel mit den Holzstämmen ist massiv, die Schwerkraft zieht das Material ins Tal. Durch das Gewicht der Fracht entwickelt der Schlitten eine beachtliche Geschwindigkeit. Liegt ein unerwartetes Hindernis im Weg, hat der Lenker keine Chance, den Schlitten spontan anzuhalten. Die Angst steht den Holzknechten ins Gesicht geschrieben. Das Risiko besteht auch darin, dass sie immer wieder kurz abspringen

27 Einen instruktiven Überblick bieten Brigitte Mayr/Michael Omasta, »The Accidental Tourist. Erkundungen von Menschen und Landschaften im Dokumentarfilm der 1970er-Jahre«, in: Alejandro Bachmann/Michelle Koch (Hg.), Österreich real. Dokumentarfilm 1981–2021, Wien: verlag filmarchiv austria, S. 73–102.

28 Wolfram Paulus sen. zit. n. WOLFRAM PAULUS EINST UND JETZT (2008, R: Roland Stieber). In diesem Dokumentarfilm wird HOLZLIEFERUNG auf 1974 datiert, was angesichts der Preise, die der Kurzfilm schon 1970 gewinnt, nicht plausibel erscheint.

müssen, um den Schlitten zu lenken oder zu bremsen, und so ständig die Beine in der Fahrbahn haben. Bei einem falschen Schritt droht der Fuß unter die schwere Fracht zu geraten. Aber es passiert nichts, alle kommen heil an. Im Tal werden die Holzbündel aufgelöst und sortiert. Nach getaner Arbeit begeben sich die Männer in eine Hütte. Es wird Feuer gemacht und gekocht, die Knechte essen und trinken gemeinsam, bevor sie erschöpft schlafen gehen.

Mittels dramatischer Musik wird das Erhabene betont, das der riskanten Arbeit der Holzknechte innewohnt. Die Inszenierung ihres routinierten Umgangs mit der Lebensgefahr in alpiner Kulisse erinnert an die Topoi des Bergfilms der 1920er- und 1930er-Jahre, der sich für die körperliche Anstrengung des Bergsteigens und die Unterlegenheit des Menschen angesichts der unbeherrschbaren Natur interessiert.[29] Gleichzeitig betonen die Filmemacher die soziale Dimension des Arbeitsprozesses. Die Nutzbarmachung des Walds erfordert die kollektive Anstrengung der Dorfbewohner und geht mit Gruppenritualen einher, die den Gemeinschaftssinn stärken.

HOLZLIEFERUNG wurde auf mehreren europäischen Festivals ausgezeichnet. 1970 wurde der Film beim IV. Internationalen Festival der Filmamateure in Barcelona mit eine Silberstatue ausgezeichnet.[30] Im selben Jahr erhielt er beim Festival de la Montagne im französischen Allos den Grand Prix de la Montagne.[31] 1972 wurde er beim 6. Internationalen Amateurfilm-Festival in Saragossa gleich mit zwei Preisen prämiert.[32] 1973 erhielt HOLZLIEFERUNG den ersten Preis des 3. Europäischen Amateurfilm-Meetings im italienischen Ascoli Piceno.[33] Als Urheber wird stets Wolfram Paulus genannt. Aus den kurzen Meldungen in den *Salzburger Nachrichten* geht nicht hervor, dass es sich um eine Gemeinschaftsproduktion von Vater und Sohn handelt. Durch die künstlerischen Aktivitäten von Paulus' Vater und seinem Onkel Heribert Stranger, die ihre Filme oft gemeinsam bei Festivals einreichten, wurde der junge Wolfram mit den Auswertungsmöglichkeiten für Filme abseits des kommerziellen Kinobetriebs vertraut.

Der Dokumentarfilm DONNERNDE SCHLITTEN wurde von Wolfram Paulus jun. allein realisiert, ähnelt dem Projekt von Vater und Sohn aber stark. (Paulus sen. ist auch

29 Siehe Daniel Winkler, »Vom ›Heiligen Berg‹ zur ›Heiligen Stadt‹. Luis Trenkers transalpine Sakralisierung des aktiven Lebens im deutsch-italienischen Kino der 1930er und 40er Jahre«, in: Thomas Steppan/Monika Fink (Hg.), *Heilige Berge – Berge und das Heilige*, Regensburg: Schnell & Steiner 2020, S. 147–158.

30 O. V., »Preise für Schmalfilmer«, in: *Salzburger Nachrichten*, 30.4.1970, S. 5. Im Artikel wird der Film »Holzbringung« genannt.

31 O. V., »In Stadt und Land Salzburg notiert …«, in: *Salzburger Nachrichten*, 1.9.1970, S. 6. Hier firmiert der Film als »Holzlieferung in den Bergen«.

32 O. V., »Preise für Filmemacher«, in: *Salzburger Nachrichten*, 15.11.1972, S. 5.

33 O. V., »Salzburger Schmalfilmer kehrten mit Siegespreisen heim«, in: *Salzburger Nachrichten*, 19.9.1973, S. 11. Der Film wird hier wieder »Holzlieferung in den Bergen« genannt. Paulus sen. gewann mit seinen Filmen DU SIEHST ALLES und VACANZE IN ITALIEN weitere Preise.

mehrmals im Bild zu sehen.) Während die LKW-Transporte und die Hüttenübernachtung wegfallen, wird die Darstellung sozialer Rituale erweitert: Die Holzzieher bekreuzigen sich vor der Abfahrt ostentativ. Ein Akt des Crossdressing beendet die kurze Erzählung. Einer der Holzknechte verkleidet sich mit Kopftuch, Rock und Unterrock als Frau und bringt ein Bündel Baumstämme ins Tal, das mit einer kleinen, mit farbigen Bändern verzierten Tanne geschmückt ist. Es ist unklar, ob es sich um eine verlorene Wette oder einen Brauch handelt, der das Holzziehen traditionell beschließt. DONNERNDE SCHLITTEN wurde 1974 gemeinsam mit DER SCHLECHTE SCHÜLER beim Filmfestival der Nationen in Velden am Wörthersee prämiert. Zudem erhielt der »Benjamin des Schmalfilmklubs Salzburg-Großarl« den Jugendförderpreis des Festivals.[34]

Mit HOLZLIEFERUNG und DONNERNDE SCHLITTEN dokumentierten die Filmemacher eine landwirtschaftliche Arbeitspraxis, die zum Zeitpunkt der Dreharbeiten schon weitgehend obsolet war. Seit den 1980er-Jahren wurden die riskanten Schlitten nicht mehr eingesetzt, weil die Österreichischen Bundesforste ihr befahrbares Wegenetz immer stärker ausbauten.[35]

SCHAFE widmet sich einer weiteren bäuerlichen Tätigkeit, der Nutztierhaltung. Untermalt von sphärischen Klängen, zeichnet der Film das idyllische Bild einer Schafherde in unberührter Natur. Nach dem Almabtrieb finden sich die Schafe bei einem Viehmarkt auf engem Raum zusammengepfercht wieder. Die Menschen, die bestimmte Tiere kaufen, gehen zum Teil brutal mit ihnen um. Im Anschluss werden die Schafe geschoren, die Wolle wird mittels einer Textilmaschine verarbeitet und gesponnen. In aller Ausführlichkeit widmet sich die Kamera den betriebsamen Zahnrädern und Riemen der Maschine. Zusammen mit dem rockopernhaften Soundtrack verströmt diese Sequenz Industrieromantik. Das Endprodukt des Verarbeitungsprozesses wird von zwei Bäuerinnen zum Stricken verwendet. Der Film kontrastiert die verschiedenen Phasen der Wollverwertung mit Szenen, in denen die Schafe unbehelligt auf der Alm grasen. SCHAFE erforscht landwirtschaftliche Eingriffe in das Ökosystem, die Tiere zu Produktionsmaterial machen.

DAS GROSSARLER TAL ist Paulus' thematisch am breitesten angelegter Versuch, seine Lebenswelt mit filmischen Mitteln zu porträtieren. Der Dokumentarfilm lehnt sich an die Ästhetik des Kulturfilms an,[36] indem er ein harmonisches Bild der sommerlichen Region und ihrer Bewohner:innen vermittelt. Eine Auswahl klassischer

34 O. V., »Am Rand vermerkt«, in: *Salzburger Nachrichten*, 15.6.1974, S. 7.

35 Wolfram Paulus sen. zit. n. WOLFRAM PAULUS EINST UND JETZT.

36 In der österreichischen Filmförderung spielte der Kulturfilm bis in die 1960er-Jahre eine wichtige Rolle (Christa Blümlinger, »Wo bleibt der österreichische Dokumentarfilm?«, in: Josef Aichholzer u. a. [Hg.], *Dokumentarfilmschaffen in Österreich*, Wien: Filmladen 1986, S. 9–28). Zur Geschichte des Kulturfilm-Genres siehe Peter Zimmermann, *Dokumentarfilm in Deutschland. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2022, S. 43–61, 90–111.

und volkstümlicher Musik rhythmisiert das Gezeigte auf wohlgefällige Art und Weise, wobei der abrupte Tonschnitt das Fließen der Erzählung immer wieder konterkariert.

Zu Beginn dominieren Aufnahmen von Landschaften und historischen Gebäuden. Es wird klar, wie eng das Leben der Bevölkerung mit der alpinen Natur und Tierwelt verwoben ist. Bäuer:innenfamilien sind bei der Heuarbeit zu sehen. Das Heu wird zu großen Ballen aufgeworfen und auf eine Art Schlitten geladen. Auch ein Pferd wird zum Heutransport eingespannt. Ein junger Bildhauer arbeitet an einer Jesusfigur, die er aus einem Baumstamm schnitzt. Dann werden die fertigen Figuren, offenbar zu einer Weihnachtskrippe gehörend, im Halbdunkeln gezeigt. Eine Marienstatue mit Christuskind dreht sich suggestiv um die eigene Achse. Zurück am Bauernhof wuseln Ferkel über eine Wiese, Hühner und Pferde laufen herum. Von den tierischen Bewegungsstudien verlagert sich das Geschehen ins menschenleere Heimatmuseum, das historische landwirtschaftliche Geräte und Möbel ausstellt. Die nächste Sequenz zeigt eine Felsschlucht, durch die ein Gebirgsbach tost. Der Bach mündet in einen Wasserfall. Menschen durchwandern die Schlucht auf einem sicheren Holzsteig.

Es folgt ein Stimmungsumschwung: Das Tal liegt im morgendlichen Nebel, der sich in der Sonne langsam auflöst, bis sich die Pongauer Natur wieder von ihrer schönsten Seite zeigt. Der Film endet mit der Betrachtung der Menschen, die im Großarltal leben: Kinder vergnügen sich am Spielplatz, Bäuerinnen holen Milch, eine Großmutter strickt.

Der Film verlässt sich meist auf lange, unbewegte Einstellungen, die ein Gespür für ansprechende Bildkomposition beweisen. Barockmusik betont die natürliche Ordnung und Ausgeglichenheit, die das Leben in den Bergen bestimmen. Die Sequenz mit dem Bildhauer unterstreicht, dass die Region nicht nur Landwirtschaft, sondern auch volkstümliche Kunst hervorzubringen vermag. Die Darstellung des Museums und der Schlucht, die durch den Steig für Wander:innen aller Altersklassen begehbar wird, reflektiert die lokalen Bemühungen, die Natur und Geschichte Großarls tourismusgerecht aufzubereiten. Mit seiner klassizistischen Gestaltung ist DAS GROSSARLER TAL noch stark von den Filmen von Wolfram Paulus' Vater beeinflusst. Die Sequenz mit den Holzfiguren hat ein konkretes Vorbild im väterlichen Werk: KRUZIFIXUS (1968, R: Wolfram Paulus sen.), eine Kurzdokumentation über den ortsansässigen Bildhauer Franz Kreuzer, der von einer oberösterreichischen Kirchengemeinde mit der Gestaltung eines lebensgroßen Holzkruzifixes für einen Friedhof beauftragt wurde. Paulus sen. begleitete den Entstehungsprozess mit seiner Super 8-Kamera.[37]

Das fiktionale Erzählen eröffnet Paulus jun. ein künstlerisches Betätigungsfeld, in dem er sich von den ästhetischen Maximen seines Vaters emanzipieren kann. Im Gegensatz zur repräsentativen Haltung der dokumentarischen Arbeiten widmen sich die fiktiven Kurzfilme aus den 1970er-Jahren ganz den persönlichen Problemen,

37 WOLFRAM PAULUS EINST UND JETZT.

Konflikten und Interessen Jugendlicher. Die Super 8-Spielfilme sind vom Weltschmerz des Aufwachsens in der Provinz geprägt. Während die Filme von ersten Liebesbeziehungen und dem Umgang mit der eigenen Kreativität erzählen, bieten sie Paulus ein formales Experimentierfeld, auf dem er sich filmische Konventionen aneignet, um sie im nächsten Moment zu hinterfragen.

DER SCHLECHTE SCHÜLER (1974) führt ins Schulmilieu, das modisch von langen Haaren, Glockenhosen und Rollkragenpullis geprägt ist. Ein junger Mann erhält auf eine Schularbeit eine negative Note und verzweifelt darüber. Nachfragen beim zornigen Lehrer helfen nicht. Der Schüler versucht sich auf einem Popkonzert abzulenken, irrt bei sentimentaler Klaviermusik ziellos durch den dunklen, winterlichen Ort. Er hält ein Auto an und wird mitgenommen. In einer Rückblende sehen wir den Verzweifelten in besseren Zeiten, als er in Zeitlupe mit einer jungen Frau im Schnee spielt. Zurück in der Gegenwart steigt der Schüler vor seinem Haus aus und sieht seine Mutter am Balkon stehen. In einer Vorausblende isst der junge Mann bedrückt seine Grießnockerlsuppe, lässt aber die Hälfte übrig. In der diegetischen Gegenwart ruft er der Mutter etwas zu, sie geht ins Haus. Der Schüler folgt ihr.

Der Film verzichtet auf Originalton, ist aber durchgehend mit Musik unterlegt. Der Großteil des Soundtracks besteht aus rasanten Songs mit E-Gitarre und Hammondorgel. Die Emotion, die der Fünfer auslöst, wird mit schiefen Einstellungen und visuellen Metaphern verdeutlicht. Wenn der Schüler in der Schulgarderobe den Kopf in die Hände stützt, folgt ein Schnitt auf die blaue Gitterstruktur der Garderobe, welche die scheinbare Ausweglosigkeit der Situation symbolisiert. Der Gegenentwurf zum Eingesperrtsein in den schulischen Leistungszwang ist das Konzert einer Band mit weißen und farbigen Musikern. Im Kontext des Pongaus der 1970er-Jahre verheißt eine solche Veranstaltung sicherlich die ersehnte Freiheit, die den geplagten Schüler:innen nach der Matura außerhalb der konservativen Heimat in Aussicht steht. Das Konzert wird mithilfe weniger Einstellungen dargestellt. Der Film erzählt auf diese Weise wohl auch von der Schwierigkeit des Cineasten, Szenen mit vielen Beteiligten und Abläufen umzusetzen, die er nicht vollständig kontrollieren konnte. Narrativ erprobt sich Paulus bei der Erarbeitung einer komplexen Zeitstruktur. Mit dem offenen Ende weigert er sich, dem schulischen Versagen melodramatische Konsequenzen folgen zu lassen. Schlussendlich ist die negative Note eine Momentaufnahme in der Laufbahn des Schülers, die bei der nächsten Schularbeit ausgebessert werden kann.

EINE STUFE erzählt von einer unglücklichen Beziehung. Ein junger Mann (Georg Obermoser) wartet im verregneten Ortszentrum auf den Bus, steigt aber nicht ein. Der innere Monolog verrät die Leiden des umsonst Wartenden: »Sie ist nicht gekommen, ich hätt nicht hergehen sollen.«[38] Gedankenverloren wandert er durch die kleine Ortschaft. Dann sitzt er in einem Atelier, raucht und sinniert. »Ich möcht

38 Der innere Monolog ist stark dialektal gefärbt, was hier nur ansatzweise wiedergegeben wird.

aufhören«, schießt dem Protagonisten durch den Kopf, wenn er an seine Geliebte Hedwig denkt, die ihn sitzen gelassen hat.

Eine andere Frau, offenbar nicht Hedwig, betritt den Raum. Sie zündet sich eine Zigarette an, legt eine Platte auf und kniet neben ihm nieder. Er will nichts von ihr wissen: »Ich brauch niemanden jetzt, der mich trösten möcht. Lass mich in Ruh.« Die Frau wendet sich enttäuscht ab und geht. Der Maler betrachtet sich in einem Spiegel und registriert Anzeichen des Alters. Er nimmt sich vor, Hedwig morgen noch einmal anzurufen. In einer mit Jazz unterlegten Zeitraffersequenz übermalt er sein Porträt von Hedwig, bis die Geliebte nicht mehr erkennbar ist. Erschöpft kniet der Protagonist vor dem übermalten Bild. Es folgen mehrere Aufnahmen seines Gesichts, der innere Monolog wird fortgesetzt: »Du bist nur eine Stufe. Es ist nur, dass ich's nicht begreif. Das Aufhören, das geht halt nicht so schnell, das Drübermalen.« Es bleibt unklar, ob mit dem »Aufhören« die Trennung, der Selbstmord oder die Revision des Gemäldes gemeint ist.

Mit der titelgebenden »Stufe« ist also die undankbare Geliebte gemeint, die der Maler nach dieser Enttäuschung überwinden möchte. Er wertet seine vergebliche Liebe zu Hedwig als irrelevante Phase seiner anhaltenden Entwicklung zu einem höherwertigen Sein ab. EINE STUFE erzählt von verletzter Männlichkeit und jugendlichem Weltschmerz und arbeitet sich dabei an Klischees über Künstler und kreatives Schaffen ab. Die misogyne Haltung des jungen Manns ist eine Reaktion auf die Gleichgültigkeit der Angebeteten, die durch ihre Abwesenheit nicht einmal erfährt, dass ihr der Protagonist ein Gemälde gewidmet hat. Suizid steht im Raum, bleibt aber schlussendlich eine Koketterie.

Der Kurzfilm enthält keinen Originalton, auf der Tonspur wechseln sich Musikstücke und innerer Monolog im breitesten Pongauerisch ab. EINE STUFE ist somit eine erste Auseinandersetzung mit dem Dialekt von Paulus' Heimatregion. Dem Übermalen des fertigen Gemäldes kommt eine besondere Bedeutung zu, weil der Maler gegen sein eigenes Werk vorgeht. Der hemmungslose Zerstörungsakt, den der Soundtrack evoziert, gerät durch die Inszenierung zu einem eher betulichen Vorgehen, dem auch der Zeitraffer keinen rechten Schwung zu geben vermag. Positiv fällt die atmosphärische Eröffnung an der regennassen Bushaltestelle auf, die mithilfe des mysteriösen Soundtracks wie ein Paranoia-Thriller im Provinzsetting wirkt. Zudem ist anzumerken, dass EINE STUFE über einen doppelten Vorspann verfügt. Die erste, nüchtern gehaltene Texttafel betont Paulus' Mitgliedschaft im Verband österreichischer Film-Autoren (VÖFA), während der eigentliche, aufwendig gestaltete Vorspann das Motiv des übermalten Bilds aufgreift, ohne den VÖFA-Status zu erwähnen. Wahrscheinlich hat Paulus seinen Kurzfilm bei einem Wettbewerb des Verbands eingereicht. Andere frühe Filme, die die Mitgliedschaft im Vorspann nennen, sind CLOTAIRE und GRENZKINDER.

CLOTAIRE (1975) reflektiert den kreativen Schaffensakt, im Zentrum der Erzählung steht der gleichnamige junge Schriftsteller (Robert Stadler). Mal im Wolljanker, mal

im weißen Hemd arbeitet der langhaarige Clotaire intensiv in seinem Studierzimmer. Er raucht, sinniert, sitzt so lange vor der Schreibmaschine, bis er einschläft. Der Freigeist tanzt über einen Parkplatz, was eine vorbeigehende Frau mit einem Kopfschütteln quittiert. Im Voiceover kommentiert die Hauptfigur: »Was wir suchen, ist eine gewisse Freiheit, und das wollen sie uns verbieten.« Neben der Gesellschaft hadert der Schriftsteller mit der widerständigen Natur, die ihn nicht genug inspiriert: »Ich geb zu, die Landschaft, die Natur, sie haben etwas Faszinierendes an sich, aber sie liefern mir keine Eindrücke […]. Ich fühle mich nur betrogen: angesichts der Gefahr und täglichen Veränderung, der Schneestürme und Bosheiten dieser Natur.« Diese Ausführungen werden dadurch konterkariert, dass der Jugendliche entspannt an einer Zigarette zieht, während er im Schneegestöber steht. Andere Themen, die den Literaten beschäftigen, sind die Mädchen (»sie sind mir zu kompliziert«), die Herausforderungen der Kunst (»alles, was wir schreiben, ist unvollkommen«) und Sprachkritik (»wir sind zu großzügig in der Wortwahl«). Im letzten Teil des Films sitzt der Jugendliche rauchend im Kaffeehaus. Der Film endet mit der Pointe, dass Clotaires Kommentar keine ziellose Reflexion darstellt. Vielmehr spricht der Schriftsteller zu einem Gegenüber, das er im Café kennengelernt hat und im Film nicht gezeigt wird. Der Jugendliche verabschiedet sich von seiner anonymen Gesprächspartner:in, verlässt das Lokal und zieht im dunklen Park von dannen.

CLOTAIRE, ein »den jungen Dichtern« gewidmetes Werk, ist Paulus' experimentierfreudigster fiktionaler Kurzfilm. Das Künstlerporträt, das eine Fülle von Schreibszenen bietet, oszilliert charmant zwischen Pathos und Ironie. Der ungewöhnliche Name des Protagonisten persifliert französische Bohemekultur und intellektuelle Beredsamkeit. Das legt auch ein langes, Albert Camus zugeschriebenes Zitat über das Verhältnis von Bevölkerung und Politiker:innen nahe, das der Schriftsteller zum Besten gibt. Zum historischen Frankenkönig Chlotar I., der als Clotaire anglisiert wurde, wird hingegen kein ersichtlicher Bezug hergestellt. Der Film reflektiert die Bedingungen künstlerischer Produktion, nimmt sich dabei aber nie ganz ernst.

Aus der Diskrepanz von Bild und Ton ergibt sich teils ein treffender satirischer Effekt. Wenn das Voiceover z. B. die Gefahren der Natur beschwört, wird die Erschöpfung der Hauptfigur, die auf einem Zaunstamm am schneebedeckten Feld in sich zusammengesunken ist, als melodramatische Pose erkennbar. Clotaires Einstellung zu Frauen, die zwischen Faszination und Ängstlichkeit schwankt, ist ebenso unterhaltsam dargestellt. Während er auf der Tonspur seinen Argwohn verbalisiert, sieht er sich in einer Montage-/Zeitlupensequenz als Frauenheld, der auf der Straße angesprochen und umarmt wird. Visuell versucht sich der Film auch an ruckartigen Zooms und aus der Hand gefilmten Sequenzen. Die Tonebene ist von virtuosen Klavierkonzerten und der fast durchgehenden Rede des Protagonisten geprägt. Im Vergleich zu den anderen frühen Werken kommt der Tonschnitt meist ohne abrupte Übergänge aus. Musik und Voiceover sind immer wieder gleichzeitig zu hören und

werden elegant ein- und ausgepegelt. Paulus beherrscht nicht nur die Techniken des Super 8-Films immer besser. Durch seinen Humor und sein Formbewusstsein ist CLOTAIRE die ansprechendste Arbeit, die der Regisseur in seiner Jugend geschaffen hat.

GRENZKINDER (1977) stellt eine inzestuöse Liebesbeziehung dar. Der Film hebt mit einer Reihe schwarzweißer Standbilder an, der das Geschwisterpaar zeigt. Paulus selbst kommentiert in bemühtem Standarddeutsch: »Das ist der Zehn-Minuten-Film über zwei sich liebende Geschwister, genannt GRENZKINDER. Die beiden treffen sich im Oktober 1975 auf Wunsch des Bruders in dieser entfremdenden Stadt. Von seiner Krankheit hatte er der Schwester im Brief nichts mitgeteilt.« Daraufhin wechselt der Film das Register, es folgen Super 8-Aufnahmen in Farbe. Die gesamte Handlung spielt sich im selben Jugendzimmer in München zwischen Schreibtisch und Sofa ab, in dem sich Bruder und Schwester einander annähern und wieder abstoßen. Beide sind gleich angezogen, sie tragen blaue Hemden und Jeans.

Der junge Mann ist im Gegensatz zur Frau sichtlich nervös. Er leckt ihre Finger. Die beiden tigern im Raum umher, beobachten sich, küssen sich. Bei rotem Licht spielen sie im Schneidersitz Führerquartett, ein historisches Kartenspiel aus der NS-Zeit. Der Bruder zeigt der Schwester Kindheitsfotos, streichelt sie. Sie fängt plötzlich zu zucken an, er wischt mit den Händen manisch über den Teppichboden. Er sitzt an der Schreibmaschine, sie diktiert ihm aus einem Prospekt über das Konzentrationslager Mauthausen.[39] Unvermittelt springt er auf, wirft sich auf das Bett und zieht verstört die Beine zu sich. Sie schaut ihn an, setzt sich selbst an die Schreibmaschine und tippt weiter. Er kniet sich zu ihren Füßen hin, sie umarmt ihn. Das erneut einsetzende Voiceover blickt in die Zukunft: »Noch am selben Abend fuhr die Schwester nach Hause. Der Bruder wurde zwei Tage später in der Leopoldstraße nahe dem U-Bahn-Eingang Universität völlig nackt und im Fieberzustand von einer Polizeistreife aufgegriffen und in die Nervenklinik Schwabing gebracht.« Der Film endet mit einer Texttafel: »Die Dämmerung sei grenzenlos«.

GRENZKINDER setzt sich mit den Beschränkungen des Handlungsorts und dem Verzicht auf Dialoge enge formale Grenzen. Die elliptische Erzählung gewinnt allein dadurch an begrenzter Dynamik, dass jede Ecke des kleinen Raums zum Schauplatz des Psychodramas wird. Das Innenleben der Figuren findet durch den Verzicht auf Sprache rein durch Gestik Ausdruck. Zusammen mit einem einzigen langen Musikstück, das mit Flöten-, Schlagzeug- und Gitarrenklängen experimentiert, evozieren die expressiven Bewegungen der Schauspieler die prekäre psychische Verfassung der Handelnden. Das erratische Verhalten des Bruders wird durch die Karten und das Prospekt in einen Zusammenhang mit den Verbrechen des Nationalsozialismus gestellt, der kryptisch bleibt. Im Gegensatz zur räumlichen Limitierung agieren Kamera

39 Es handelt sich um eine Art Folder, in dem das industrielle Morden im Konzentrationslager thematisiert wird.

und Montage mit großer Freiheit. Das Kammerspiel setzt auf einen raschen Schnittrhythmus und, je erratischer sich der Mann verhält, auch auf Zeitrafferaufnahmen. Die mit expressiver roter Beleuchtung gefilmte Kartenspielsequenz ist ein ästhetisches Experiment, das Paulus ausschließlich in GRENZKINDER einsetzt. Insgesamt eröffnet der Film, den man als Vorarbeit zur HFF-Übung KOMMEN UND GEHN (1980) verstehen könnte, keinen Einblick in Figurenpsychologien, sondern inszeniert vor der Folie kontroverser Themen expressives Körpertheater.

In der Zusammenschau entwerfen die fiktionalen Kurzfilme alternative Männlichkeitsbilder, die Sensibilität und Kreativität positiv bewerten. EINE STUFE, GRENZKINDER und CLOTAIRE befassen sich allesamt mit Figuren, die im engeren oder weiteren Sinn künstlerisch tätig sind. (GRENZKINDER bleibt in dieser Hinsicht relativ vage, ein wichtiges Handlungselement ist der Schreibprozess der Geschwister.) DER SCHLECHTE SCHÜLER schließt insofern an das Interesse für Künstlerfiguren an, als dass sich der Protagonist von der negativen Schularbeitsnote sehr betroffen zeigt. In seiner Empfindsamkeit gleicht er den kunstschaffenden Protagonisten der anderen Filme, die durch Mitmenschen und Lebensumstände zumindest frustriert sind. Die Kurzfilme exerzieren eine ausgeprägte Faszination an Kunstproduktion durch. Der Schwerpunkt liegt dabei auf Kunst, die nicht – wie Schnitzerei – in religiösen und volkstümlichen Praktiken aufgeht.

Vor der Folie des ländlichen Umfelds, in dem Paulus aufwuchs, wirkt diese Auffassung von Männlichkeit alternativ. Das schulische Milieu im Pongau der 1970er-Jahre war sicherlich eher von hegemonialer Maskulinität geprägt. Ideale, die damit einhergehen, sind Dominanz und körperliche Leistungsfähigkeit.[40] Paulus' jugendliche Helden möchten sich dagegen eher auf einer künstlerischen oder intellektuellen Ebene beweisen, kräftige Körper haben für sie keine Priorität. Die dokumentarischen Arbeiten fangen viele Darstellungen hegemonialer Männlichkeit ein. Dass es sich dabei stets um eine Performance handelt, macht das Crossdressing am Ende von DONNERNDE SCHLITTEN klar. Der Holzknecht stellt seine eigene Maskulinität zur Schau, indem er Frauenkleidung trägt. Sein Körperbau und sein grimmiger Blick betonen, dass es sich dabei um eine Verkleidung handelt. Insgesamt haben aber die Helden von Paulus' frühen Kurzfilmen viele Züge, die sich mit einem traditionellen Männlichkeitsbild decken: Sie sind heterosexuell orientiert und versuchen, die Aufmerksamkeit von Frauen auf sich zu ziehen.

Paulus' jugendliches Kurzfilmschaffen basierte auf den Praktiken des Amateurfilms und entwickelte einen immer drängenderen künstlerischen Anspruch.[41] Eine Professionalisierung dieser Bestrebungen war nur eine Frage der Zeit.

40 Siehe R. W. Connell, *Masculinities*, 2. Aufl., London/New York: Routledge 2020, https://doi.org/10.4324/9781003116479.

41 Zum europäischen Amateurfilm siehe Siegfried Mattl u. a. (Hg.), *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*, Wien: Österreichisches Filmmuseum 2015.

## DEN EIGENEN STIL ENTWICKELN. DAS STUDIUM IN MÜNCHEN (1977–1982)

Mit dem Anwachsen seiner filmpraktischen Erfahrungen wuchs Paulus' Wunsch, sich mit gleichgesinnten Kreativen auszutauschen. Im Rahmen des Sommerfestivals Szene der Jugend fand von 11. bis 14. Juli 1976 ein »Filmseminar für Autoren« in der Plainfelder Schule statt,[42] an dem der junge Cineast teilnahm. Die Veranstaltung wurde vom tschechischen Regisseur Vojtěch Jasný geleitet. Das Seminar zielte darauf ab, eine möglichst umfassende Vorstellung davon zu vermitteln, wie ein Film hergestellt und verwertet wird:

> An verschiedenen Filmen, in Kurzreferaten und ausführlichen Gesprächen sollte unter Beachtung möglichst aller Aspekte des Filmschaffens der Weg von der literarischen Idee [...] bis zum fertigen Film und dessen Vermarktung (Verleih) in unmittelbarer Praxisnähe vor den Autoren entwickelt werden.[43]

Das Seminar bestärkte Paulus in seinem Entschluss, Film zu studieren.[44] Die große persönliche Bedeutung, die diese Initiative für den jungen Regisseur hatte, schuf das Fundament für Paulus' eigenes Engagement im Bereich der Filmbildung und -vermittlung.

1977 war für den jungen Künstler ein prägendes Jahr. Im März 1977 bewarb er sich auf Anraten von unzufriedenen Studierenden der Wiener Filmakademie, die er in Plainfeld kennengelernt hatte, bei der HFF München. Als Arbeitsproben legte er der Bewerbung den heute verschollenen Super 8-Film SYMPOSION und das Drehbuch *Zerfall* bei.[45] Dabei handelt es sich um einen kurzen Prosatext mit drehbuchartigen Einschüben, in dem es um eine depressive Lehrerin geht, die nach einem Selbstmordversuch und einem Psychiatrieaufenthalt wieder zu arbeiten beginnt. Ihr Hoffnungsschimmer ist eine in groben Zügen angedeutete Affäre mit einem Maturanten. Die zerrüttete psychologische Verfassung der Hauptfigur, die *Zerfall* entwirft, ist gelungen. Paulus konzipiert auch eine Sequenz ähnlich dem Ende von LIEBE 1962/L'ECLISSE (1962, R: Michelangelo Antonioni), worin der Film seine Protagonistin verlässt: »Die Kamera bleibt heraußen [außerhalb der Wohnung, die die Lehrerin betreten hat], wandert durch die Straßen zurück, hinaus auf die Felder, filmt die Zäune, die Bäume gegen den Himmel, entfernt sich immer weiter ...«[46]

42 »Programm der Szene der Jugend 76«, in: *Salzburger Nachrichten*, Szene der Jugend 76, 9.7.1976, S. 2.
43 O. V., »Film als eigenständige Kunstgattung«, in: *Salzburger Nachrichten*, 10.7.1976, S. 9.
44 Widegger, »Ein Leben für den Film«, S. 334 im vorliegenden Band.
45 Dieser Titel wird im Anmeldeformular angegeben. Handschriftlich hat Paulus das vierseitige, mit der Schreibmaschine verfasste Drehbuch mit »Übergang« überschrieben. Wolfram Paulus, »Zerfall«, Drehbuch, S. 1, in: Archiv der Hochschule für Fernsehen und Film München, Studierendenakten, Akt von Wolfram Paulus.
46 Ebd., S. 3.

Die Bewerbung stieß auf Interesse. Paulus wurde zur dreitägigen Eignungsprüfung eingeladen, die Ende Juli stattfand. Die Prüfung bestand aus einem praktischen Teil an den ersten beiden Tagen und einem 20-minütigen Kolloquium am dritten Tag. Den Bewerber:innen stand frei, mit zwei Super 8-Kassetten einen Kurzfilm zu drehen oder einen Drehbuchentwurf zu schreiben. Für beide Aufgaben wurden Themen vorgegeben.[47]

Paulus scheint sich für die Drehbuchaufgabe entschieden zu haben. Ein unbetiteltes »Exposé für einen Fernsehfilm« entwirft ein Szenario, das in einem Reisebus angesiedelt ist.[48] Eine Gruppe von Tourist:innen durchlebt auf der Rückfahrt von Istanbul nach Deutschland unterschiedliche zwischenmenschliche Konflikte. Wie in *Zerfall* arbeitet der Autor mit Rückblenden, welche die Urlaubserlebnisse der durch die Reise zusammengewürfelten Figuren darstellen. Die Geschichte endet mit dem Tod eines älteren Herrn, der noch im Bus einem schweren Asthmaanfall erliegt.[49] Im Vergleich zum eher literarisch gestalteten *Zerfall* ist das Exposé sehr filmisch geraten, immer wieder werden spezifische Einstellungen und Kamerafahrten vorgeschlagen. Insgesamt wirkt das Psychogramm der suizidalen Lehrerin stimmiger als die unter Zeitdruck ausgearbeitete Fernsehfilmskizze, die von einem Einzelschicksal zum nächsten springt und nicht immer ganz logisch ausfällt.

Anfang August 1977 erhielt Paulus die Zusage, das Studium an der HFF aufzunehmen.[50] Diese positive Nachricht wurde noch vor Semesterbeginn von einer Tragödie überschattet. Am 3. September 1977 verstarb der jüngste Sohn der Familie Paulus, der zwölfjährige Alexander, bei einem Unfall.[51] Es ist schwer vorstellbar, wie es dem Künstler gelungen ist, nach einer solchen Katastrophe in den neuen Lebensabschnitt zu starten.

Auch ohne die persönliche Katastrophe wäre die Aufnahme des Studiums ein enormer persönlicher Umbruch gewesen. Ende der 1970er-Jahre gab es im deutschsprachigen Raum nur wenige Filmhochschulen.[52] Mit seinem Studienbeginn war

47 Brief von Pirker, HFF, an Wolfram Paulus, 7.7.1977, in: Archiv der Hochschule für Fernsehen und Film München, Studierendenakten, Akt von Wolfram Paulus.
48 In Paulus' Studierendenakt ist dieses zweiseitige Exposé enthalten. Da es in der Bewerbung vom März 1977 nicht erwähnt wird, liegt nahe, dass er es im Rahmen der Eignungsprüfung verfasst hat.
49 Wolfram Paulus, »Exposé für einen Fernsehfilm«, o. D., in: Archiv der Hochschule für Fernsehen und Film München, Studierendenakten, Akt von Wolfram Paulus.
50 Brief von Pirker, HFF, an Wolfram Paulus, 3.8.1977, in: Archiv der Hochschule für Fernsehen und Film München, Studierendenakten, Akt von Wolfram Paulus.
51 Familie Paulus, Traueranzeige, in: *Salzburger Nachrichten*, 5.9.1977, S. 16.
52 Mit der HFF München, der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin und der Hochschule für Film und Fernsehen Potsdam-Babelsberg gab es drei eigenständige Filmhochschulen in Deutschland, in Österreich war die Filmakademie ein Institut der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien. Siehe Peter C. Slansky, *Filmhochschulen in Deutschland. Geschichte – Typologie – Architektur*, München: edition text + kritik 2011.

Paulus plötzlich Teil einer Bildungselite. Dazu kam der Umzug in die Großstadt München, was für den am Land aufgewachsenen Jugendlichen sicherlich einen signifikanten biografischen Einschnitt bedeutete.

Paulus studierte unter Wolfgang Längsfeld an der Abteilung Spielfilm und war dort mit ästhetischen Programmen konfrontiert, die sich deutlich von seinen eigenen Vorstellungen unterschieden. Die Studierenden waren polarisiert. Es gab ein Lager, das Hollywoodkino bevorzugte, und ein anderes, das europäisches Kunstkino hochhielt. Ulrich Limmer erinnert sich an seinen Großarler Kommilitonen: »Wolfram Paulus kam an die HFF und hat gesagt, er wolle Heimatfilme machen. Ich hab erst mal gedacht, wo sind wir denn jetzt reingeraten? Dann hat er aber Heimatfilme gemacht, die völlig anders waren als das, was man bisher unter Heimatfilm verstanden hat.«[53] Die anfängliche Ablehnung wandelte sich bald zu einem produktiven Austausch der jungen Cineast:innen. Neben seinen eigenen Filmen arbeitete Paulus in unterschiedlichen Funktionen an Studierendenprojekten mit: Er spielte eine Rolle in HALBTÖNE (1978, R: Christoph Fromm/Mika Kaurismäki), führte Kamera bei VERFLIXTE HOCHZEIT (1982, R: Sherry Horman), übernahm den Ton bei KURZE RÜCKKEHR (1981, R: Karl Walter Lindenlaub) und SIRENEN (1984, R: Eynon Hanfstaengl). Bei STAU (1980, R: Ulrich Limmer) war er Regieassistent,[54] bei DAS GLÜCK BEIM HÄNDEWASCHEN (1982, R: Werner Masten), einem Film über eine Internatsjugend, zeichnete er für das Bühnenbild verantwortlich.[55] Bei der Gruppenproduktion BEI ANNA (1978) führte Paulus gemeinsam mit Roland Emmerich, Mika Kaurismäki und neun weiteren Kolleg:innen Regie.

Während seines Studiums realisierte Paulus mehrere kürzere Arbeiten. Sein erster Übungsfilm war HOUNG, der 1979 im Pongau gedreht und 1980 auf dem auf Kurzfilm spezialisierten Filmfestival Krakau in Polen vorgeführt wurde. Mit HOUNG kehrt der Regisseur thematisch in die Welt der Bergbäuer:innen zurück. Der Titel bezieht sich auf den Dialektausdruck für »das Aufstellen der Almzäune«.[56]

Eine junge Frau (Lisabeth Walchofer) lebt mit Thom (Thoma Weiß), einem alten Mann, auf einer abgelegenen Alm. Es ist Sommer. Frühmorgens bereitet sie ihn auf die Arbeit vor, salbt eines seiner Sprunggelenke ein. Er packt seinen Rucksack und macht sich langsam auf den beschwerlichen Weg auf den Berg hinauf. Zu Mittag will er fertig sein. Nach Thoms Abmarsch bleibt die Frau allein zurück, heizt, wäscht, bereitet das Mittagessen vor. Der Topf steht auf dem Herd. Sie wartet in der dunklen

53 Judith Früh/Catalina Torres (Hg.), *Die Filme der HFF München,* Bd. 2: *Bilder aus der Zeit dazwischen (1980–1989)*, München: edition text + kritik 2014, S. 149.

54 Ebd., S. 471.

55 Zur Verfilmung des Romans von Joseph Zoderer siehe Alexander Schacht, »DAS GLÜCK BEIM HÄNDEWASCHEN. Interviews mit Romanautor und Filmregisseur«, in: *Augen-Blick* 5 (1988), S. 45–64, https://doi.org/10.25969/mediarep/1824.

56 Brigitte Hrabe, »Die Filme von Wolfram Paulus jr.«, in: *Salzburger Nachrichten*, 25.1.1982, S. 7.

Hütte, kaut an den Fingernägeln. Dann geht sie nach draußen, pflückt Blumen auf der Wiese. Nach einiger Zeit kehrt sie zur Alm zurück. Ein junger Mann (Wast Obereben) spricht sie im dunklen Stall an. Sie erschrickt. Die beiden kennen sich, verstehen sich aber nicht gerade gut. Sie serviert ihm ein Essen, er beschwert sich darüber, will sie damit demütigen. Er trinkt einen Schnaps und versucht, sie für den nächsten Sommer als Sennerin für sich zu gewinnen, aber sie will nicht. Er nimmt ihre Hand, sie zieht sie weg. Nach dem Essen schleicht der Bursch in der Hütte herum, nähert sich der Frau wieder, sie weist ihn ab. Endlich fährt er mit seinem Pferdekarren weg. Die Frau ist wieder allein und trinkt jetzt auch einen Schnaps. Nachdem der alte Mann nicht wie vereinbart zurückkommt, macht sie sich auf die Suche. Am Berg realisiert sie, dass Thom seiner Arbeit nicht nachgekommen ist. Die Holzpflöcke eines aufzubauenden Zauns liegen lose am Boden, einen Hammer hat er liegen gelassen. Sie macht sich wieder auf den Rückweg zur Hütte, als sie in der Entfernung den alten Mann sieht. Bedächtig geht Thom nach unten. Abends sitzen die beiden gemeinsam am Tisch und essen. Er gibt zu, dass er mit der Arbeit nicht weiterkommt. Er überlegt, die Alm am nächsten Tag Richtung Tal zu verlassen.

Der Ausschnitt aus dem Alltag der Bergbäuer:innen verdeutlicht, dass diese Lebensweise sozial und technisch aus der Zeit gefallen ist: Der Sommer auf der Alm ist von Einsamkeit, anstrengender manueller Arbeit, dem Fehlen von Elektrizität und Komfort geprägt. Auch auf einer anderen Ebene scheint die entbehrungsreiche, vormoderne Lebensgestaltung mit einer unkonventionellen Form von Zeit verbunden zu sein. Schon mit seinen ersten, ausgedehnten Einstellungen eines Gebirgsbachs imaginiert HOUNG eine alternative Zeitlichkeit. Die dargestellten Figuren und Orte sind der funktionalen Zeit enthoben. Das Warten der Frau im Dunkeln, das beunruhigende Zuspätkommen ihres Mitbewohners, das laute und unnatürlich schnelle Ticken der Uhr – all diese Elemente suggerieren, dass die Zeit aus den Fugen geraten ist.

Atmosphärisch lebt der Film davon, dass vieles im Unklaren gelassen wird. Neben der eigenartigen Zeitlichkeit sind das die seltenen, undeutlichen Dialoge im ursprünglichsten Pongauer Dialekt. Dazu kommt ein Sounddesign, das in manchen Passagen Geräusche überbetont, ohne dass die auditive Hervorhebung nachvollziehbar in die Geschichte eingebettet wird. Bis auf Barockmusik, die an zwei Stellen überraschend einsetzt, um die Tätigkeiten des alten Manns und der Frau zu kommentieren, ist HOUNG – erstmals in Paulus' Schaffen – von Originaltonaufnahmen geprägt. Mika Kaurismäkis Kamera malt Hütte und Stall in einer nuancenreichen Düsternis, visuell gerät die Alm zu einem nahezu unheimlichen Schauplatz. In ihrem Zusammenwirken erreichen diese ästhetischen Strategien, dass man sich als Zuschauer:in nie vollkommen sicher ist, ob der Filme eine realistische Handlung erzählt oder ob man es mit allegorisch-mythischen Figuren zu tun hat. Über seine Figuren erzählt der Magische Realismus von HOUNG aber auch eine Geschichte des Zusammenhalts: Zwar wird die Frau vorübergehend durch den ungebetenen Besucher bedroht, dennoch

wehrt sie seine sexuelle Aggression selbstbewusst ab. Als funktionierendes soziales Modell zeigt der Film die Solidarität zwischen der Frau und dem alten Arbeiter. Die beiden unterstützen sich trotz der weitgehenden Sprachlosigkeit, die ihre Beziehung bestimmt.

Paulus' zweiter Übungsfilm an der HFF wurde innerhalb von zwei Wochen im September 1980 in der Stadt Salzburg gedreht: KOMMEN UND GEHN ist im studentischen Milieu angesiedelt. Auf der Suche nach Darsteller:innen zog der Regisseur von WG zu WG, bis er in der Steingasse auf Margareta Niel und Joe Berghold traf. Die Psychologiestudent:innen, die miteinander liiert waren, hatten keine schauspielerische Erfahrung. Nach einiger Überzeugungsarbeit waren sie bereit, an dem Projekt mitzuarbeiten. Den Gastronomen Gunther Hofmeister besetzte der Filmemacher als zwielichtigen Antagonisten, sein Lokal Das Café diente auch als Drehort.[57]

Eine junge Frau (Margareta Niel) steht in einem konfliktreichen Verhältnis zum gleichaltrigen Schriftsteller Bertl (Joe Berghold). Die beiden leben in einer kleinen, spartanisch eingerichteten Wohnung zusammen, verstehen sich aber nicht als Paar. Jede:r macht, was sie will, häufig geraten die beiden aneinander, um sich danach wieder zu versöhnen. Immer wenn eine:r der beiden Interesse an einer ernsthaften Beziehung hat, zieht sich die andere zurück. Bertl trinkt zu viel, seine Partnerin ist tablettensüchtig und braucht häufig größere Geldbeträge, um ihre Sucht zu finanzieren. Lechner (Gunther Hofmeister), ihr etwas älterer und gutsituierter Dealer, zeigt sexuelles Interesse an der Studentin. Obwohl er schon eine Freundin hat, umwirbt er die Abhängige mit Drogengeschenken und Essenseinladungen. Die Frau ist an Lechner aber nicht interessiert. Bertl will mit seiner Mitbewohnerin eine Woche Urlaub machen, sie zögert. Als Lechners Freund die Studentin zum Essen abholen will, schickt sie ihn zuerst weg, überlegt es sich dann doch anders und macht sich auf den Weg zu ihrem Dealer.

Mit präzisen Dialektdialogen und überzeugenden Laiendarsteller:innen skizziert KOMMEN UND GEHN eine destruktive Liebesbeziehung. Die Hauptfiguren sind den Verwerfungen ihrer Stimmungen und Bedürfnisse ausgeliefert, Armut und Drogen beeinflussen ihr Handeln. Sie wollen sich nicht eingestehen, wie sehr sie die wiederholten gegenseitigen Zurückweisungen zermürben. Gleichzeitig ringt das Paar mit der Faszination von Sicherheit und Bürgerlichkeit: Wenn die Studentin kein Geld für Tabletten hat, fordert sie es von Bertl. Er wiederum hätte gern, dass sie einkauft und kocht, und schlägt einen gemeinsamen Urlaub vor. Keiner der Wünsche wird erfüllt. Die beiden Wohnungen, die zentralen Schauplätze des Films, illustrieren die Pole, zwischen denen die Liebenden sich bewegen: Ihre eigene Unterkunft ist klein, schäbig, nur mit dem Allernötigsten eingerichtet. Akustisch sind immer wieder Schritte, Gesprächsfetzen und Musik der Nachbar:innen präsent, was die Unbehaglichkeit

57 Interview mit Margareta Niel, 6.1.2023.

des jungen Paars eindrücklich vermittelt. Dealer Lechner verfügt dagegen über eine großzügige, prunkvoll ausgestattete Wohnung in elegant-schwülstigem Stil, die uneingeschränkte Privatsphäre für halbseidene Geschäfte bietet.

Das herbstliche Salzburg wird als grauer, bedrückender Ort gezeichnet. Verrauchte Beisln bieten eine trügerische Ausflucht aus der desolaten Gefühlslage der Protagonist:innen. Ziellos hasten Figuren durch die engen Altstadtgassen, die sie immer wieder an die gleichen Handlungsorte zurückbringen. Narrativ eignet KOMMEN UND GEHN eine zirkuläre Struktur. Die Studentin und Bertl sind in wiederkehrenden Mustern gefangen, in der ewig gleichen Situation zwischen Anziehung und Abstoßung. Der einzige Ausweg aus ihrem selbstverletzenden Verhalten scheint die monogame Paarbeziehung zu sein, welche die Frau vor dem abrupten Ende für die Verheißung neuer Tabletten verwirft. Der Film deutet seine alltägliche Geschichte in prägnanten, dialogarmen Szenen an. Es ist eine kleine, dichte Erzählung, die das Hin und Her der unglücklichen Liebe einprägsam gestaltet.

Paulus' zweiter Übungsfilm wurde 1980 bei den Österreichischen Filmtagen in Kapfenberg uraufgeführt, wo er zwar beim Publikum Unverständnis hervorrief,[58] aber bei der Kritik Anerkennung fand. Friedrich Geyrhofer sah in KOMMEN UND GEHN »den stillsten und schönsten Film der Filmtage«,[59] Hans Hurch erkannte eine »sehr bemerkenswerte[] und kostbare[] Arbeit«, die Münchner Abendzeitung lobte das »sehr strenge[], äußerlich ›monoton‹ wirkende[] Stilprinzip«.[60]

Das Studium schloss der Regisseur mit WOCHENEND ab. Im Herbst 1981 wurde der Film bei den Internationalen Hofer Filmtagen gezeigt, die auch Werke von Roger Corman, Ulrike Ottinger und Werner Schroeter präsentierten. In seinem Diplomfilm besetzte Paulus erstmals seinen Bruder. Die aus der Not getroffene Entscheidung sollte sich als Glücksgriff herausstellen.[61]

Der Grundwehrdiener Franz Biberger (Albert Paulus) erhält nach einer Auseinandersetzung im Dienst ein langes Ausgangsverbot. Nach fünf Wochen in der Kaserne darf er das Wochenende erstmals wieder in seinem tief verschneiten Heimatort verbringen. Am Wachtmeister Hausteiner (Walter Ozclon), mit dem er gerauft hat, will er sich rächen. Hausteiner lebt mit seiner jungen Familie im gleichen Ort. Zu allem Überdruss muss Franz nach seiner Heimkehr feststellen, dass seine Freundin Thres (Waltraud Spannbauer) kein Interesse mehr an ihm hat. Im Lauf des Wochenendes geraten der Bundesheerler und der Wachtmeister immer wieder aneinander. Franz sticht die Reifen von Hausteiners Auto auf. Nach einer alkoholschwangeren

58 Hans Hurch, »Die Ernsthaftigkeit der Bilder. Zum Film KOMMEN UND GEHN von Wolfram Paulus«, in: *Der Falter*, 13.11.1980, S. 6.
59 Friedrich Geyrhofer, »Geld verdirbt den Filmcharakter«, in: *Die Presse*, Spectrum, 18./19.10.1980, S. V.
60 O. V., »AZ-Förderpreise 1981«, in: *Abendzeitung*, 22.12.1981, S. 11.
61 Widegger, »Ein Leben für den Film«, S. 339 im vorliegenden Band.

Faschingsfeier schlägt er ein Fenster des Hauses seines Kontrahenten mit Eisbrocken ein und gefährdet dessen Baby. Daraufhin zeigt Hausteiner seinen Untergebenen an. Am Sonntagmorgen wird der Grundwehrdiener vor der zum Kirchgang versammelten Dorfgemeinschaft von der Gendarmerie zum Posten begleitet. Franz versucht noch einmal, mit Thres zu sprechen, erwischt sie aber beim Sex mit einem anderen. Montagfrüh wollen die Bundesheerkollegen ihren Freund abholen, um gemeinsam zur Kaserne zu fahren, aber er ist nicht daheim. Bartl (Manfred Gratz), sein kleiner Bruder, findet Franz' leblosen Körper. Er hat sich an einem Baumhaus abseits des Dorfs erhängt.

WOCHENEND ist ein intensives, formbewusstes Drama, das die Möglichkeiten seiner Gattung effektiv zu nutzen weiß. Von der ersten Minute an gelingt es dem Film, eine dichte Atmosphäre aufzubauen und die schrittweise Eskalation von Franz' Handlungen überzeugend zu vermitteln. Die Erzählung über jugendliches Aufbegehren lebt von der charismatischen Leistung Albert Paulus' und ist bis zu den Nebenrollen und Statist:innen hervorragend besetzt. Mit seinem Gespür für Gesichter und karge Dialoge fängt WOCHENEND das Lokalkolorit perfekt ein, um die zunehmende Perspektivverengung und den Statusverlust des Protagonisten greifbar zu machen. Franz fühlt sich unverstanden, umso provokanter tritt er auf. Der Antiheld leidet unter der Unnachgiebigkeit, mit der die Autoritäten sein abweichendes Verhalten sanktionieren. Aber anstatt sich zurückziehen, gibt er dem Drang nach, an der Dorfgemeinschaft teilzuhaben, sich dem Sozialen vollends auszuliefern.

Lutz Konermanns Kamera fängt die Rebellion im Salzburger Bergdorf mit stimmungsvollen Kompositionen ein. Stellenweise gewinnt die visuelle Gestaltung durch präzise orchestrierte Fahrten und Handkamerasequenzen eine mitreißende Dynamik. Auf der Tonebene setzt WOCHENEND konsequent Akzente: Von Anfang an, mit dem tribunalartigen Urteil, das als auditive Rückblende vermittelt wird, sind immer wieder überraschende Tonmontagen in die Erzählung eingearbeitet. Sie vergegenwärtigen den fragilen psychologischen Zustand des Protagonisten und hebeln die Erwartung des Publikums an den klassisch-realistischen Text aus.[62] Beispielsweise wird das steile hierarchische Gefälle zwischen Hausteiner und Franz durch eine ungewöhnliche Schuss-Gegenschuss-Montage explizit. Sie verdeutlicht das Scheitern des Gesprächs, indem sie immer nur den zeigt, der dem anderen gerade mit feindseligem Blick zuhört. Später in der Geschichte, als Franz die Konsequenzen seines Tuns nicht mehr vollständig abschätzen kann, ist das Klirren des mit Eisbrocken eingeschlagenen Fensters gar nicht bzw. beim zweiten Wurf nur ganz leise zu hören. Selten hat sich Volksmusik, wie sie ein Harmonikaspieler mit gequälter Miene diegetisch zum Besten gibt, so bedrohlich angehört wie in WOCHENEND.

62 Eric Schaefer, »Dirty Little Secrets. Scholars, Archivists, and Dirty Movies«, in: *The Moving Image* 5 (2005), H. 2, S. 79–105, S. 90.

Paulus' Diplomfilm – »Nachweis eines vielversprechenden und eigenständigen Talents« – wurde von der HFF-Kommission für seine »eigenwillige[n] Experimente im ausgezeichnet getimten [sic] Bild- und Tonschnitt«[63] gelobt. Den Förderpreis der Münchner *Abendzeitung* erhielt der Regisseur v. a. wegen seines Abschlussfilms an der Filmhochschule: »Wolfram Paulus erzählt [die Geschichte von WOCHENEND] so, daß man hinsieht und hinhört. Das will bei der Reizüberflutung unseres Kulturbetriebs etwas heißen.«[64] Bald begann der junge Künstler mit den Vorbereitungen eines größeren Projekts, das ihm enorme Aufmerksamkeit bescheren sollte.

## INTERNATIONALE ERFOLGE. DIE 1980ER-JAHRE

Nach dem Abschluss seines Studiums absolvierte Paulus 1982/83 den Zivildienst beim Salzburger Verein Lebenshilfe. 1983 erfüllte er sich zudem einen besonderen Wunsch: Im Februar fuhr der Regisseur nach Paris, um sein Vorbild Robert Bresson zu treffen, dessen Werk er seit Langem bewunderte. Obwohl die Begegnung nicht friktionsfrei ablief, kehrte Paulus im Herbst 1986 mit einer Kopie seines ersten Langfilms HEIDENLÖCHER nach Paris zurück, um ihn Bresson und seiner Lebensgefährtin zu zeigen.[65] Besonders in Paulus' Frühwerk gibt es Elemente, die an den Minimalismus des Franzosen erinnern.[66] Der Film, den der Großarler seinem Vorbild 1986 präsentierte, wurde über einen langen Zeitraum entwickelt. Die Vorbereitung von HEIDENLÖCHER dauert ungefähr von 1983 bis 1986. Auf dem Weg zur Umsetzung seines Langfilmdebüts widmete sich der diplomierte Cineast noch einigen zusätzlichen Aufgaben.

LÄNDLICHE IDYLLE – EINE ILLUSION? (1983) war das erste Projekt, das Paulus nach dem Studium als freier Künstler umsetzen konnte. Für den vom ORF Salzburg produzierten Dokumentarfilm arbeitete der Regisseur mit dem Schriftsteller O. P. Zier zusammen. Die beiden kannten sich schon aus Paulus' Schulzeit, Zier war für das Drehbuch verantwortlich. Paulus sollte das Projekt ursprünglich unter Verwendung eines Videoformats drehen, was ihm nicht zusagte, da er an der Hochschule hauptsächlich mit Film gearbeitet hatte. Zier konnte beim ORF eine Budgeterhöhung erwirken, mit der das teurere Filmmaterial finanziert wurde. Die Fernsehdokumentation basiert auf Ziers Radiofeature über Eschenau, einen Ortsteil der Pinzgauer Gemeinde Taxenbach.[67]

63 Hochschule für Fernsehen und Film, »Abschlusszeugnis«, 14.10.1982, in: Archiv der Hochschule für Fernsehen und Film München, Studierendenakten, Akt von Wolfram Paulus.
64 O. V., »AZ-Förderpreise 1981«, in: *Abendzeitung*, 22.12.1981, S. 11.
65 Widegger, »Ein Leben für den Film«, S. 336–338 im vorliegenden Band.
66 Zu Bressons Stil siehe Tony Pipolo, *Robert Bresson. A Passion for Film*, Oxford/New York: Oxford University Press 2010, S. 9–24.
67 Interview mit O. P. Zier, 1.9.2022.

Eschenau ist in eine beeindruckende Gebirgslandschaft eingebettet, die Probleme mit sich bringt. Da es aufgrund des isolierten Standorts kein Lebensmittelgeschäft und wenige Firmen gibt, ist die Bevölkerung zum Pendeln gezwungen. Viele Bewohner:innen sind Nebenerwerbsbäuer:innen und versuchen mit enormer Anstrengung, Hauptberuf und Landwirtschaft parallel zu bewältigen. Das steile Gelände macht die bäuerliche Arbeit besonders herausfordernd. Das Sozialleben ist durch Vereine wie die Blasmusikkapelle und die Theatergruppe geprägt. Trotz der strukturellen Defizite hängen die Eschenauer:innen an ihrer Heimat. Neben dem Leben in der Natur schätzen sie die starke Solidarität unter den Einheimischen.

Paulus und Zier verzichten auf einen Kommentar, sie lassen die Bewohner:innen, oft in breitem Dialekt, für sich selbst sprechen. Durch die Vielzahl der dargestellten Personen ergibt sich ein schillerndes Panorama des engen sozialen Zusammenhangs, in dem sich alle kennen und zum Gelingen des Projekts Dorfgemeinschaft beitragen müssen.

Die reine Menge der Befragten und der rasche Montagerhythmus machen LÄNDLICHE IDYLLE zu einem kurzweiligen Porträt des Orts. Die Dokumentation nähert sich ihrem Thema mit Ernsthaftigkeit und zeichnet die Lebenswelt der Bevölkerung empathisch nach. Paulus und Zier bringen auch Personen zum Sprechen, denen die Interviewsituation sichtlich Unbehagen bereitet. Der Film registriert alltägliche Freuden und Sorgen gleichermaßen – wie ein Bauer von der Arbeit mit seinen Tieren schwärmt oder wie der Bürgermeister über einen abrutschenden Hang räsoniert, auf dem eigentlich eine Straße gebaut werden sollte. Die rhetorische Frage des Titels beantwortet die Dokumentation klar. Statt einer Idylle zeigt sie eine durch Entbehrungen geprägte Gemeinschaft und ihr Bemühen, die alpine Landschaft als Lebensraum zu erhalten. Der Kurzfilm wurde im Mai 1983 im Rahmen der Sendereihe Österreich-Bild auf FS 1 ausgestrahlt.

Am 24. Oktober 1983 wurde Paulus der mit 15.000 Schilling dotierte Kulturpreis der Marktgemeinde St. Johann im Pongau verliehen. Er war nach O. P. Zier und dem Bildhauer Anton Thuswaldner der dritte Preisträger. Nach einer Rede von Landeshauptmann Wilfried Haslauer wurde HOUNG gezeigt.[68] Darauf folgte 1984 die nächste Auszeichnung: Für WOCHENEND verlieh das Unterrichtsministerium Paulus den Österreichischen Förderungspreis für Filmkunst,[69] der mit 40.000 Schilling dotiert war.[70]

1984 erschien Maria Knillis Regiedebüt LIEBER KARL nach einem gemeinsam mit Paulus verfassten Drehbuch. Der Spielfilm handelt von dem großgewachsenen Maturanten Karl (Ulrich Rheinthaller), der in einem kleinen österreichischen Ort ins Gymnasium geht. Seine konservativen Eltern (Krista Stadler und Hans Brenner) versuchen, ihrem einzigen Kind alles zu geben, und setzen den sensiblen 18-Jährigen mit ihrer passiv-aggressiven Zuwendung unter Druck. Dies äußert sich in Form einer

68 O. V., »St. Johanner Kulturpreis 1983«, in: *Salzburger Nachrichten*, 24.10.1983, S. 8.
69 Michael Bilic, »Auf dem Weg zu mehr Profil«, in: *Salzburger Nachrichten*, 22.10.1987, S. 10.
70 O. V., »Geschichten aus der Heimat«, in: *Salzburger Nachrichten*, 27.9.1984, S. 9.

Essstörung. Mit Müh und Not besteht der Tagträumer Karl die Matura und zieht zum Medizinstudium nach Graz. Dort fühlt er sich im Student:innenheim nicht wohl und vernachlässigt seine universitären Pflichten, bis er auf einem Konzert Hilde (Elisabeth Prohaska) kennenlernt. Die beiden verlieben sich. Karl meldet sich nicht mehr bei seinen Eltern, sodass der Vater eine Vermisstenanzeige aufgibt. Er findet seinen Sohn und holt ihn in seinen Heimatort zurück. Der Student lernt ab jetzt unter der Aufsicht seiner Eltern, um die versäumten Prüfungen aufzuholen. Ein Brief von Hilde, die ihn wiedersehen will, rührt Karl zu Tränen. Zwischen familiärer Verpflichtung und Liebesstreben hin- und hergerissen, zündet er den Brief an. Der Film endet, als die Flammen auf den Schreibtisch in seinem Zimmer übergreifen.

LIEBER KARL ist ein zurückhaltendes, leises Drama, das die Verwirrung seines passiven Protagonisten beobachtet, ohne dass die Figuren viele Worte verlieren. Der Titel bezieht sich auf die Briefe, die Karl mit Mutter und Freundin austauscht – die wenigen redseligen Momente der Erzählung. Der Maturant bemüht sich, den Ansprüchen seiner Eltern gerecht zu werden, weiß aber selbst nicht so genau, was er vom Leben will. Karl ist ein Außenseiter, wie er in Paulus' Werk immer wieder auftritt: selbstentfremdet, schweigsam, leidend. Auch wenn er danach gefragt wird, schafft er es nicht, seine Probleme und Hoffnungen zu artikulieren. Im Gegensatz zu Franz Biberger aus WOCHENEND oder Lenz aus NACHSAISON fehlt Karl jegliche Impulsivität, die vielen von Paulus' jugendlichen Protagonisten eignet. Die alltägliche Umgebung von Elternhaus und Schule, in der sich der Maturant bewegt, ist kalt und kontrolliert. Graz bildet den audiovisuellen Gegenpol zu Karls Heimatort. Das Konzert und die Begegnung mit Hilde sind laut, bewegt und v. a. farbig gestaltet. LIEBER KARL ist ein eigenwilliger Film, der seine sichere Inszenierung immer wieder mit auffälligen Kunstgriffen wie dem langen, als Fahrt realisierten Stadtpanorama bereichert.

Die gebürtige Grazerin Maria Knilli, die mit Paulus an der HFF studiert hatte, wurde mit ihrem ersten Langspielfilm in die Quinzaine des Réalisateurs eingeladen, eine Nebenschiene des Filmfestivals von Cannes. Der Film wurde u. a. beim Deutschen Filmpreis mit dem Filmband in Gold für die beste Regie ausgezeichnet. Paulus ist in einem kurzen Auftritt als genervter Universitätsmitarbeiter zu sehen und arbeitete zudem als Ton-Assistent. Knillis Produzent Peter Voiss sollte später HEIDENLÖCHER und NACHSAISON umsetzen. In Salzburg wurde LIEBER KARL stark als Paulus-Film beworben und rezipiert.[71]

Der Weg von Paulus' HFF-Abschlussfilm WOCHENEND (1981) bis zum ersten abendfüllenden Spielfilm HEIDENLÖCHER (1986) war langwierig. Paulus diskutierte sein Werk schon während des Entstehungsprozesses in der Öffentlichkeit. 1984 las

71 »Veranstaltungen – Kinos«, in: *Salzburger Nachrichten*, 4.4.1986, S. 35; Anton Thuswaldner, »Die Leiden eines Außenseiters«, in: *Salzburger Nachrichten*, Das Programm, 5.4.1986, S. 14; o. V., »Prüfungsängste«, in: *Salzburger Nachrichten*, Das Programm, 20.8.1988, S. 2.



KOMMEN UND GEHN




WOCHENEND

er in St. Johann aus dem Drehbuch und besprach das Projekt mit Interessierten.[72] Ende 1984 suchte er nach Laiendarsteller:innen,[73] die Dreharbeiten begannen am 26. Februar 1985. Insgesamt hatte Paulus ein Budget von 12 Mio. Schilling zur Verfügung, wobei der Großteil von deutschen Fördergeber:innen stammte.[74] Die Dreharbeiten waren für die Ortsansässigen ein außergewöhnliches Ereignis. Ein diesbezüglicher Bericht arbeitet sich daran ab, dass das Filmprojekt sehr lokal geraten sei:

> Damit kein falscher Eindruck geweckt wird: es sind weder Stars noch Starlets nach Großarl eingeflogen worden und die Pongauer Gemeinde wird nicht zum Klein-Hollywood. Es ist ein Großarler, der das Projekt leitet, und es sind in der Mehrzahl Großarler und Großarlerinnen, die vor der Kamera stehen.[75]

Paulus' Langfilmdebüt wurde mit Spannung erwartet. Die *Salzburger Nachrichten* registrierten das Fehlen von HEIDENLÖCHER auf den Österreichischen Filmtagen in Wels, weil Paulus wohl auf prestigeträchtigere Festivals abzielte.[76] Im Jänner 1986 wurde dann publik, dass der Film als österreichischer Wettbewerbsbeitrag bei den Internationalen Filmfestspielen Berlin uraufgeführt werden sollte. Trotz dieses großen Erfolgs bereitete sich Paulus auf geringes Publikumsinteresse vor: »Es kann sein, daß ich in einem Dörfel hock und es kommen zwanzig Leut.«[77]

HEIDENLÖCHER führt die formale Askese, die spärlichen Dialoge und den nahezu dokumentarischen Gestus der vorherigen Arbeiten fort: Der Film erzählt in kontrastreichem Schwarzweiß eine Geschichte aus dem Zweiten Weltkrieg, die sich unweit von Paulus' Heimatdorf im Winter 1942 zugetragen hat: Der Deserteur Santner (Florian Pircher) versteckt sich in den verschneiten Wäldern und Höhlen. Nur nachts wagt er sich ins Freie, um sich bei seiner Frau (Gerta Rettenwender) oder dem Bergbauern Dürlinger (Matthias Aichhorn) zu versorgen. Doch das Geheimnis droht entdeckt zu werden, als Dürlinger seinen Sohn (Albert Paulus) gegen sich aufbringt und dieser droht, ihn an die Gestapo zu verraten. HEIDENLÖCHER erschien zu einer Zeit, in der die Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit Österreichs im Zuge des Wahlkampfs von Kurt Waldheim gerade erst begonnen hatte.[78]

72 O. V., »Geschichten aus der Heimat«.
73 O. V., »Laiendarsteller«, in: *Salzburger Nachrichten*, 23.11.1984, S. 6.
74 Michael Stadler, »Ein ›typisch‹ österreichischer Film«, in: *Salzburger Nachrichten*, Das Programm, 18.1.1986, S. 14.
75 Othmar F. Behr, »›Der Paulus dreht einen Film‹«, in: *Salzburger Nachrichten*, 25.2.1985, S. 7.
76 Günther Berauer, »Kein besonders guter Jahrgang«, in: *Salzburger Nachrichten*, 22.10.1985, S. 9. HEIDENLÖCHER wurde erst 1986 in Wels gezeigt (Michael Bilic, »Schon fast wie auf internationalen Festivals«, in: *Salzburger Nachrichten*, 22.10.1986, S. 9).
77 Stadler, »Ein ›typisch‹ österreichischer Film«.
78 Zur Waldheim-Affäre siehe Barbara Tóth/Hubertus Czernin (Hg.), *1986. Das Jahr, das Österreich veränderte*, Wien: Czernin 2006.

Obwohl der Film auf der Berlinale keinen Preis erhielt, führte die Festivalpräsenz dazu, dass Paulus im gesamten deutschsprachigen Raum bekannt wurde. Die deutschsprachige Filmkritik rezipierte HEIDENLÖCHER breit und äußerst positiv.[79] Weniger überzeugte Rezensionen waren in der Minderheit. Einige ambivalente Kritiken stießen sich am schwer verständlichen Dialekt und an einem formalen Konzept, das sich allzu brav an den Konventionen des europäischen Kunstfilms orientierte.[80] Die negativen Besprechungen beurteilten die Ästhetik des Films u. a. als holzschnittartig und die Geschichte als klischeehaft.[81] Die internationale Resonanz fiel wie die deutsche Rezeption gut aus.[82]

Durch den Erfolg von HEIDENLÖCHER wurden auch andere A-Festivals auf den Großarler Regisseur aufmerksam. Die Schauspielerin Hanna Schygulla richtete ihm über die Presse aus, dass sie mit ihm zusammenarbeiten wolle.[83] Für einen kurzen Zeitraum war Paulus ein regelrechter Hoffnungsträger der österreichischen

79 Michael Bilic, »Ein eindringlich düsteres Drama«, in: *Salzburger Nachrichten*, 17.2.1986, S. 8; Henning Harmssen, »Pralles Kino gegen die Allmacht Fernsehen«, in: *Schwäbische Zeitung*, 17.2.1986; Juliane Sattler, »Das andere Leben«, in: *Hessische Allgemeine*, Ausg. Kassel, 17.2.1986; Andreas Friedemann, »Schöne Sensation mit Fellini«, in: *Münchner Merkur*, 17.2.1986, S. 7; Stephan A. Dudek, »Wider die Oberflächlichkeit«, in: *Allgemeine Zeitung. Mainzer Anzeiger*, 18.2.1986; Horst Goschke, »Der gute Kinofilm ist keine Mangelware«, in: *Wiesbadener Kurier*, 18.2.1986; Hans-Dieter Seidel, »HEIDENLÖCHER«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.2.1986; W. Timpe/W. Brenner, »Erst CARAVAGGIO ließ die Bilder sprechen«, in: *Neue Presse*, 19.2.1986; Hans Dornbrach, »Filme von früh bis spät – aber wenig Glanz«, in: *Nordwest-Zeitung*, 22.2.1986; Wilfried Mommert, »Wettlauf um die Bären«, in: *Aachener Volkszeitung*, 22.2.1986; Ponkie, »HEIDENLÖCHER«, in: *Abendzeitung*, 6.11.1986; Heike Kühn, »Der Mensch des Menschen Feind«, in: *Frankfurter Rundschau*, 7.11.1986, S. 12; H. G. Pflaum, »Magie von Enge von Freiheit«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 10.11.1986; H. Gerhold, »HEIDENLÖCHER«, in: *Film-Dienst* 39 (1986), H. 22; Gerald G. Jung, »HEIDENLÖCHER«, in: *Boulevard* (1986), H. 11, S. 67; o. V., »Bauern-Krieg im Kino«, in: *Der Spiegel* 50 (1986), S. 192; W. M., »HEIDENLÖCHER«, in: *Augsburger Allgemeine*, 9.1.1987; Juergen Fink, »Verrat in der Heimat«, in: *Rheinischer Merkur*, 30.1.1987; HG, »Eigenwillig«, in: *Wiesbadener Kurier*, 30.1.1987; W. D. Trowe, »Fast dokumentarischer Charakter«, in: *Unsere Zeit*, 31.1.1987; o. V., »HEIDENLÖCHER«, in: *Junge Zeit* (1987), H. 1; Thomas Bohnet, »HEIDENLÖCHER«, in: *Nebelhorn* (1987), H. 1; Oda de Lattin, »HEIDENLÖCHER«, in: *Szene Hamburg* (1987), H. 2.

80 Michael Lentz, »Schroffe Bilder aus der Einöde«, in: *Westdeutsche Allgemeine*, 17.2.1986; Günther Zschacke, »Überall flimmert der Frust«, in: *Lübecker Nachrichten*, 18.2.1986; I. R., »Blutspur im Schnee«, in: *Nürnberger Nachrichten*, 22.11.1986; Michael Volber, »HEIDENLÖCHER«, in: *Auftritt. Rhein-Main-Illustrierte* (1986), H. 11, S. 130; U. W., »HEIDENLÖCHER«, in: *Westermann's* (1986), H. 11.

81 Uta Gote, »Zurück zu den Fünfzigern?«, in: *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 17.2.1986; Arnold Hohmann, »Louis Malle: Der ganz neue Blick auf Amerika«, in: *Westfälische Rundschau*, 17.2.1986; o. V., »Tausend Worte, tausend Bilder«, in: *Stuttgarter Zeitung*, 17.2.1986; nz, »Skandalöse Affäre zu dritt«, in: *Badische Neueste Nachrichten*, 18.2.1986; Helmut Schödel, »Jammern gilt nicht«, in: *Die Zeit*, 21.2.1986, S. 60; Rainer Gansera, »HEIDENLÖCHER«, in: *epd Film* 3 (1986), H. 12, S. 37.

82 David Robinson, »Remembering the ›Old Empire‹«, in: *The Times*, 2.4.1986; François Thomas, »Berlin 1986«, in: *Positif* 303 (Mai 1986), S. 52–53.

83 O. V., »Eins und Alles«, in: *taz*, 18.1.1989, S. 12.

Filmkultur.[84] Seine Aktivitäten wurden in der Presse genau verfolgt. Zudem wurde er zu einem gefragten Juror und Gesprächspartner,[85] der sich mit Vorliebe zu kulturellen Fragestellungen äußerte. Z. B. diskutierte er im März 1987 in der Fernsehsendung Club 2 mit Axel Corti, Bernd Eichinger und Unterrichtsministerin Hilde Hawlicek über die Probleme der heimischen Filmszene.[86]

Paulus war intensiv mit der österreichischen Auswertung des Films beschäftigt. Er begleitete Vorführungen des Films in kleinen Ortschaften ohne festes Kino, was er mithilfe eines Wanderkinos bewerkstelligte.[87] Aber auch in der Stadt fand der Filmemacher ein treues Publikum. In Salzburg entwickelte sich HEIDENLÖCHER zum Publikumsmagneten des Filmkulturzentrums Das Kino, wie ein Bericht anlässlich des zehnjährigen Jubiläums des Hauses festhält: »Spitzenreiter bei den Besucherzahlen waren Jim Jarmuschs DOWN BY LAW mit 5.500 Besuchern und Wolfram Paulus' HEIDENLÖCHER mit 4.500 Besuchern.«[88] Im Das Kino wurden Paulus' Filme zum Repertoire, sie wurden im Lauf der Jahre immer wieder ins Programm aufgenommen.

Die Stadt Salzburg unterstützte Paulus bei der Vorbereitung seines zweiten Langfilms NACHSAISON (1988) mit einem Arbeitsstipendium von 25.000 Schilling.[89] Die Dreharbeiten fanden von September bis November 1987 in Bad Gastein und in der Stadt Salzburg statt. Am 10. Juni 1988 wurde das 14 Mio. Schilling teure Projekt NACHSAISON im Salzburger Das Kino präsentiert.[90] Im September desselben Jahres lief Paulus' erster Farbfilm in der Nebenschiene Internationale Woche der Kritik (Settimana Internazionale della Critica) bei den Filmfestspielen Venedig.[91]

84 Sonja Schachinger, »Wenn du eine Botschaft hast, schick ein Telegramm. Wolfram Paulus und seine Filme«, in: Peter Illetschko (Hg.), *Gegenschuß. 16 Regisseure aus Österreich*, Wien: Wespennest 1995, S. 173–191, S. 173.

85 Paulus war z. B. mit H. C. Artmann und Peter Turrini in der Jury eines neu gegründeten Lyrikpreises, dessen Organisationsweise in einem Leserbrief kritisiert wurde (Petrus Forster-Sonnenburg, »›Verwässerung‹ eines Salzburger Literaturpreises«, in: *Salzburger Nachrichten*, 7.10.1987, S. 22).

86 O. V., »Club 2: Der österreichische Film«, in: *Salzburger Nachrichten*, 26.3.1987, S. 15.

87 Josef Schorn, »Die Großarler sind keine Partylöwen«, in: *Salzburger Nachrichten*, 3.3.1986, S. 7.

88 Sabine Möseneder, »Seit zehn Jahren: Filmkunst als Auftrag«, in: *Salzburger Nachrichten*, Das Programm, 10.12.1988, S. 14.

89 Ingo Winkler, »›Funk off‹ mehr wert als Wolfram Paulus«, in: *Salzburger Nachrichten*, 3.4.1987, S. 9; Herbert Fux, »Popgruppe gefördert«, in: *Salzburger Nachrichten*, 8.5.1987, S. 12. Um diesen Betrag entwickelte sich eine per Leserbrief ausgetragene Kontroverse, da der Artikel von Ingo Winkler Paulus' Förderung im Vergleich zu anderen Projekten als zu niedrig darstellte (Funk off, »Kulturelle Freiecke erstmals gefördert«, in: *Salzburger Nachrichten*, 18.4.1987, S. 16).

90 Othmar F. Behr, »Lenz und das Erwachen des Kurortes«, in: *Salzburger Nachrichten*, 7.10.1987, S. 9; Otto Reiter, »Lenz im Kurort«, in: *Profil* 49 (1987), S. 104–105; Sabine Möseneder, »Vom Leben des Bruders inspiriert«, in: *Salzburger Nachrichten*, 3.6.1988, S. 9. Am Rand der Dreharbeiten ereignete sich ein tragischer Autounfall, an dem Schauspieler Günther Maria Halmer beteiligt war. Ein 70-jähriger Einheimischer kam dabei ums Leben (o. V., »›Tscharly‹ in Unfall verwickelt«, in: *Salzburger Nachrichten*, 6.10.1987, S. 7).

91 O. V., »Um den ›Goldenen Löwen‹«, in: *Salzburger Nachrichten*, 27.8.1988, S. 3; Renate Wurm, »Rund um die Löwen«, in: *Salzburger Nachrichten*, 12.9.1988, S. 4.

Albert Paulus spielt die Hauptrolle des Herumtreibers Lenz, die von seinem eigenen Leben inspiriert wurde.[92] Die Figur des Masseurs ist eine Weiterentwicklung von Franz Biberger und Ruap. In einem Kurort, der seine besten Zeiten längst hinter sich hat, träumt Lenz von einem anderen Leben, in dem er sich seinen Verantwortungen entziehen kann. Er hat zwar die Körper seiner Kundschaften im Griff, nicht aber sich selbst. Albert Paulus wurde auf der Genfer Fête de Cinéma für seine schauspielerische Leistung mit dem Sonderpreis prämiert, den Preis überreichten Jeanne Moreau und Jean-Claude Brialy.[93] Die Filmkritik nahm Paulus' zweiten Langfilm positiv auf und lobte seinen kargen Realismus.[94] Eine ambivalente Rezension bemängelt, dass die Geschichte nur schwer in Gang kommt, hebt aber die Leistungen der Schauspieler:innen und der Bildgestaltung hervor.[95] Ein Verriss stößt sich am »Verlust von psychologischem Gespür für Situationen und Charaktere«.[96] In Frankreich wurde NACHSAISON überwiegend freundlich besprochen.[97] Mit seinem nächsten Projekt schlug der Regisseur eine andere ästhetische Richtung ein. Er erprobte sich am Genre des Kinderfilms.

92 Möseneder, »Vom Leben des Bruders inspiriert«.

93 Strasser, *The Sound of Klein-Hollywood*, S. 475; Schachinger, »Wenn du eine Botschaft hast«, S. 173.

94 Ilse Simbrunner, »Die Flucht gestoppt«, in: *Neue Kronen-Zeitung*, 2.6.1988; o. V., »Pendler zwischen den Welten«, in: *Salzburger Volkszeitung*, 4.6.1988; Sabine Möseneder, »Ein wortkarger Antiheld«, in: *Salzburger Nachrichten*, 10.6.1988, S. 10; Lj., »Nicht alles wird im Kurort geheilt«, in: *Salzburger Volksblatt*, 14.6.1988, S. 6; Peter Buchka, »Vom eignen Blick zum eignen Stil«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 2.11.1988, S. 42; Manfred Riepe, »Die Massage ist die Message«, in: *taz*, 24.6.1991, S. 20.

95 Hans Langwallner, »Das kalte Rauschen des Wasserfalls«, in: *Neue Kronen-Zeitung*, 12.6.1988.

96 Rudolf John, »In Schuld und Schulden verstrickt«, in: *Kurier*, 7.9.1988. Sehr kurze ambivalente bis negative Erwähnungen finden sich in Berichten über die Festivals Venedig und Hof: Inge Bongers, »Venedig: Eine Bilanz der Filmfestspiele 1988«, in: *Handelsblatt*, 9.9.1988, S. 4; Christiane Peitz, »Kinderkino«, in: *taz*, 3.11.1988, S. 13. Weitere Kritiken zitiert Strasser, *The Sound of Klein-Hollywood*, S. 468.

97 Ph. Garnier, »Tout va bien à Lido-les-Bains«, in: *Libération*, 6.9.1988, S. 44–45; Michel Ciment, »Venise 1988«, in: *Positif* 333 (November 1988), S. 68–70; Michel Cieutat, »Strasbourg (Droits de l'homme)«, in: *Positif* 341–342 (Juli/August 1989), S. 108–109.

## ZWISCHEN KINO UND FERNSEHEN. DIE 1990ER-JAHRE

Der dritte Kinofilm DIE MINISTRANTEN (1990) widmete sich den Abenteuern und »Mikrokonflikten«[98] einer Kinderbande, die im Lungau der 1960er-Jahre gegen eine konkurrierende Bande kämpft. »Paulus leistet [...] eine notwendige Korrektur an der Ver-Antelung der ländlichen Welt«,[99] bemerkte ein Bericht von den Dreharbeiten im Sommer 1989. Die Umsetzung des 19 Mio. Schilling teuren Projekts war von der Finanzierung bis zur Verleihfindung schwierig.[100] Die Premiere fand am Filmfest München 1990 statt, im Gegensatz zu den vorherigen Langfilmen erfuhr DIE MINISTRANTEN außerhalb von Österreich und Deutschland kaum Beachtung. Der Film wurde zwiespältig beurteilt. Obwohl die heimischen Kritiker:innen Paulus' Genrewechsel nicht kategorisch ablehnten, war die Irritation spürbar, dass der Regisseur nach der zeitgeschichtlichen Wucht und dem postmodernen Existenzialismus der vorgehenden Filme eine harmonieorientierte Erzählung für Kinder vorlegte.[101]

Im Juni und Juli 1991 fanden die Dreharbeiten für Paulus' erste fiktionale Fernseharbeit statt.[102] FAHRT IN DIE HAUPTSTADT (1992) schildert die Erlebnisse dreier Menschen, die sich aus dem Pongauer Dorf Hüttschlag nach Salzburg begeben. Die junge Lisbeth (Christine Mayr) nimmt eine Stelle in einem Reisebüro an, der Künstler Stranger (Fred Stillkrauth) bereitet eine Ausstellung vor, der Bürgermeister Unterrainer (Heinrich Strobele) bemüht sich um öffentliche Gelder für seine Gemeinde.[103] Der Film ist eine atmosphärische Charakterstudie, die von den Begegnungen und Widerständen lebt, mit denen ihre Figuren während ihres Aufenthalts in der Stadt konfrontiert sind. Alle drei verlieren – zumindest vorübergehend – ihre Orientierung: Die junge Frau wird überwältigt von amourösen und beruflichen Angeboten, die sich plötzlich auftun. Der Bürgermeister zweifelt an der Integrität seiner Parteigenossen und gibt eine Nacht lang seinen sozialen Status auf, als er sich im

98 Thomas Ballhausen, »DIE MINISTRANTEN«, in: Katharina Müller/Claus Philipp (Hg.), *Picturing Austrian Cinema. 99 Filme/100 Kommentare*, Leipzig: Spector Books 2022, S. 173–174.

99 Anton Thuswaldner, »Eine Geschichte aus den sechziger Jahren, die Menschen vom Land ernst nimmt«, in: *Salzburger Nachrichten*, Das Wochenende, 16.9.1989, S. V. Zu den Dreharbeiten siehe auch Anton Thuswaldner, »Wie sich zwei Freunde zu wandeln beginnen«, in: *Salzburger Nachrichten*, Das Wochenende, 22.7.1989, S. XI.

100 Wolfgang Weber, »Wie MINISTRANTEN ›Wölfe‹ werden«, in: *Neue Kronen-Zeitung*, Ausg. Salzburg, 3.9.1990, S. 18.

101 Alexander Horwath, »Die Spur der Hände: Milde MINISTRANTEN«, in: *Der Standard*, 29.8.1990, S. 10; Reinhard Kriechbaum, »Kuschelweiche Lausbubenidylle aus dem Salzburg ›inner Gebirg‹«, in: *Salzburger Nachrichten*, Das Wochenende, 1.9.1990, S. XI. Eine Kurzkritik, die ein positives Urteil fällt, ist o. V., »TV-Tips«, in: *Die Presse*, 18.4.1992.

102 Karl Gruber, »Paulus arbeitet am vierten Salzburg-Opus«, in: *Salzburger Nachrichten*, 13.6.1991, S. 17; o. V., »Plapageno«, in: *Salzburger Nachrichten*, 3.7.1991, S. 15.

103 Die Figur des Bildhauers Walter Stranger ist eine Hommage an Paulus' Onkel Heribert Stranger (o. V., »Plapageno«, in: *Salzburger Nachrichten*, 20.6.1991, S. 19).

Gemeinschaftszimmer einer schäbigen Pension einquartiert. Trotz seines professionellen Erfolgs ist der Bildhauer unentschlossen, wie er leben soll. Am Ende bleibt offen, wie es mit den Protagonist:innen weitergeht.

Die wenigen Kritiken, die den im Jänner 1992 ausgestrahlten Film besprechen, fielen überwiegend negativ aus. Sie kritisierten die Unentschiedenheit von Geschichte und Figuren.[104] Trotz der bescheidenen Resonanz verbuchte der Regisseur seine erste umfangreichere Fernseherfahrung als einen Erfolg, sogar als seinen »bisher größte[n]«. Ihm zufolge erreichte FAHRT IN DIE HAUPTSTADT ein Publikum von einer Million Zuschauer:innen.[105]

Im Juli und August 1992 widmete sich Paulus wieder einem kleineren Projekt. Im Rahmen des Sommerfestivals der Szene Salzburg drehte er mit der New Yorker Choreografin Meg Stuart im Petersbrunnhof ein Tanzvideo,[106] das für die ORF-Sendereihe Kunststücke vorgesehen war.[107] FIGURE IN DISTORTION (1992) bildete einen Kontrapunkt zu Paulus' fiktionalem Schaffen, das er seit Mitte der 1980er-Jahre in abendfüllenden Erzählungen entwickelt hatte. Der Kurzfilm wurde im Oktober 1992 beim Festival Salzburg:Tanz im Stadtkino präsentiert und im Dezember 1992 auf ORF 2 ausgestrahlt.[108]

Das in Schwarzweiß gehaltene Video konzentriert sich ganz auf Meg Stuart, deren Körper immer nur ausschnitthaft zu sehen ist. Die Tänzerin scheint ihren Standpunkt nie zu verlassen, während sich v. a. ihr Oberkörper bewegt. Stuart ist die titelgebende Figur, die sich verkrümmt und verrenkt, sich selbst mit den Händen ertastet und entdeckt. In nüchterner Abstraktion erkundet die Performance die *conditio humana*, welche die Einzelne in ein soziales Korsett zwängt, aus der sie sich unter großer Anstrengung herauszuwinden versucht, ohne vom Fleck zu kommen.

Stilistisch ist der Experimentalfilm durch strengen Minimalismus bestimmt. Stuart trägt ein ärmelloses schwarzes Kleid, die kontrastreiche Beleuchtung hebt ihre Bewegungen von Kostüm und dunklem Bühnenhintergrund ab. Stuarts Tanz wird von einem monotonen experimentellen Soundtrack begleitet. Im Gegensatz zu anderen von Paulus' Arbeiten, in denen er theatrale Prozesse filmisch adaptiert, zeichnet sich die Bildgestaltung von FIGURE IN DISTORTION nicht durch Suchbewegungen, sondern durch eine präzise Kadrage aus. Die Kamera kennt jede Bewegung im Vorhinein,

104 Zwei negative Besprechungen in der *Neuen Kronen-Zeitung* zitiert Strasser, *The Sound of Klein-Hollywood*, S. 476. Eine positive Kritik ist o. V., »Landmenschen in der Stadt«, in: *Kurier*, 8.1.1992, S. 4.

105 Peter Illetschko, »Nachsaison im Fernsehen«, in: *Der Standard*, 10.12.1992, S. S1.

106 Andrea Amort, »Nach drei Spielfilmen will ich Neues zulassen«, in: *Kurier*, 10.8.1992, S. 12; o. V., »Synthese von Tanz und Film«, in: *Salzburger Nachrichten*, 10.8.1992, S. 6.

107 O. V., »Szene: ›Das Wort zum Sommer‹«, in: *Salzburger Nachrichten*, 6.6.1992, S. 7; Beduson Potolnick, »Weiterentwicklung des Theaters auf der ›Szene‹«, in: *Salzburger Nachrichten*, Salzburger Festspiele 1992, 25.7.1992, S. XII.

108 O. V., »Salzburg/Tanz«, in: *Salzburger Nachrichten*, 24.10.1992, S. 7.

sie spielt mit dem Moment, in dem Stuarts Körper ins Bild kommt. Die »differenzierte Bewegungsstudie« besitzt laut einer Kritik »unwiderstehlichen Reiz und faszinierende Schönheit«.[109]

NEUE WAHRZEICHEN HAT DIE STADT ... (1993) war Paulus' zweiter Beitrag zur ORF-Reihe Österreich-Bild. Er wurde im Oktober 1993 auf ORF 2 ausgestrahlt und fand kaum Resonanz. Die einzige – negative – Rezension echauffierte sich über das Budget von 202.000 Schilling, welches die Produktion des »Filmchens« erfordert hatte.[110]

Es handelt sich um einen Essayfilm über die Stadt Salzburg und ihre Bewohner:innen, der auf Interviews verzichtet. Die Stimme des Regisseurs kommentiert die klar voneinander getrennten Episoden, seine Beobachtungen sind sehr persönlich gehalten. Wie im Titel anklingt, geht es dem Chronisten um das Salzburg der Gegenwart, und dennoch geraten die alten Wahrzeichen der Barockarchitektur immer wieder in den Blick. Die Kamera flaniert durch die Stadt – manchmal auch im Auto – und sammelt Eindrücke. Paulus bewundert die leistungsfähige Wasserversorgung, beobachtet den Bau von Leitungen, die Arbeit der Müllabfuhr und die omnipräsenten Werbeplakate, die das Straßenbild prägen. Der zunehmenden Popularität des Radfahrens steht er argwöhnisch gegenüber, den Massentourismus verurteilt er. Er schätzt die neuen Telefonzellen und Kinderspielplätze aus Holz, nicht aber die neuen Parkuhren. Immer wieder beurteilt der Erzähler die »Gesichter« von Gebäuden. Er besucht eine Kirche und den jüdischen Friedhof. Er macht sich ein Bild von den Festspielen, wo die Oberschicht ein Galadinner genießt, während sich das Volk an einem Blasmusikkonzert delektiert.

NEUE WAHRZEICHEN ist ein Schlüsselfilm im Gesamtwerk, da Paulus hier mit Nachdruck versucht, seine Autorschaft im Medium Fernsehen zu behaupten. Der Streifzug durch seinen Wohnort ist bedingungslos subjektiv. Treffende Bemerkungen, Sarkasmus und Selbstironie stehen neben Banalitäten und manchen befremdlichen Aussagen. Die Anfangssequenz über die Wasserwerke verspricht einen gut recherchierten Einblick in städtische Infrastrukturen, diese Erwartung erfüllt sich jedoch nicht. Dem Film ist mehr am lässigen Schlendern gelegen, am Räsonieren über alltägliche Eindrücke. Dabei regt er einen Dialog mit dem Publikum an. »Was meinen Sie?«, werden die Zuschauer:innen immer wieder gefragt. Ästhetisch fällt nur die Sequenz mit der Müllabfuhr auf: Die Einstellung ist zunächst schwarzweiß; wenn der Container entleert wird, kehrt die Farbe zurück. Nicht alle Impressionen, die dieser Ausflug sammelt, sind uneingeschränkt interessant. NEUE WAHRZEICHEN ist mutig, weil der Film zu seiner Beliebigkeit steht. Aufgrund dessen kann er nur

109 mo, »In Verrenkung, in Bewegung«, in: *Salzburger Nachrichten*, 28.10.1992, S. 7.

110 Günther Schneider, »Die neuen Stadtansichten des Filmregisseurs Wolfram Paulus«, in: *Salzburger Nachrichten*, 23.10.1993, S. 27. Siehe auch ko, »Hinter Festspielfassaden«, in: *Kurier*, 26.10.1993, S. 27.

zum Teil überzeugen. Jedenfalls wird Paulus nie wieder eine so persönlich gefärbte dokumentarische Arbeit vorlegen. Das Werk endet vor einem Souvenirgeschäft. Der Autor selbst nimmt sich ein Gewürzsträußchen und atmet seinen Duft ein: »Wenn Sie einmal in diese Stadt kommen, kaufen Sie sich so ein Sträußchen, und wenn Sie dran riechen, denken Sie an meinen Film.«

Von Oktober bis Dezember 1993 drehte Wolfram Paulus im Salzkammergut den TV-Zweiteiler ZUG UM ZUG (1994). Erstmals adaptierte er eine fremde Vorlage, das Drehbuch stammte von der Bad Ischler Journalistin Regina Aster.[111] ZUG UM ZUG ergründet einmal mehr dörfliche Gemeinschaft. Der Film zeigt den Konflikt zweier Bauern, die mit den Umbrüchen des Zweiten Weltkriegs und dem Erstarken des Nationalsozialismus unterschiedlich umgehen. Die Geschichte fokussiert sich auf die Herausforderungen, die sich für die Dorfbewohner:innen aus der Machtübernahme des Regimes ergeben. Hias (Fritz Egger) sieht sich in der misslichen Lage, dass seine Holzwirtschaft das Überleben der Familie nicht mehr sichern kann, da sein Produkt auf dem Markt keinen Absatz findet. Um sich aus seiner Misere zu befreien, verkauft er schließlich an die Nazis, die zu diesem Zeitpunkt noch nicht offiziell an die Macht gekommen sind. Diese Entscheidung beschwört Probleme herauf, die nicht der ideologischen Überzeugung von Hias geschuldet sind. Paulus gibt mit ZUG UM ZUG Zeugnis von seiner Fähigkeit, vor dem Hintergrund einer vielschichtigen sozialen und historischen Situierung über Einzelschicksale zu erzählen, ohne dabei der Sentimentalität zu verfallen.

Vor seiner Ausstrahlung auf ORF 1 im August 1994 eröffnete der Fernsehfilm das Film Fest Wels. Eine Diskussion zwischen Drehbuchautorin und Regisseur verlief angespannt, Aster distanzierte sich von Paulus' Umsetzung: »Ihr sei der zeitgeschichtliche Hintergrund der dörflichen Saga über familiäre Rivalität und politische Wendehalsigkeit […] zugunsten der Idylle untergegangen, sie erkenne ihre Figure nicht wieder, geschweige denn ihre dreijährige Recherche-Arbeit im Salzkammergut.« Paulus rechtfertigte sich mit seiner »künstlerischen Freiheit als Regisseur«, er habe keine »bewusste Verfälschung« der Drehbuchvorlage betrieben.[112] Dieser Konflikt ist insofern aufschlussreich, als dass Paulus im Lauf seiner Karriere eine Vielzahl von Konflikten ausagierte, mit denen er versuchte, sein Werk vor äußeren Eingriffen zu bewahren. Wer ist im Recht, wenn auch andere Akteur:innen ihre Autor:innenschaft postulieren und verteidigen? Der Streit verdeutlicht, dass Autor:innenschaft letztlich ein relationaler Status ist, den sich unterschiedliche Künstler:innen zu unterschiedlichen Anlässen aneignen. Eine Festivalpremiere ist ein besonders günstiger Moment, um seinen Anspruch auf auktoriale Autorität publikumswirksam zu erklären.

111 O. V., »Keiner kann sich selbst freisprechen«, in: *Oberösterreichische Nachrichten*, 20.10.1993, S. 17.

112 Ulrike Steiner, »Übung in gemeinsamer europäischer Sprache«, in: *Oberösterreichische Nachrichten*, 9.6.1994, S. 19.

Ungeachtet dieser Spannungen urteilte die Kritik, dass aus der Zusammenarbeit der Autor:innen ein gutes Ergebnis hervorgegangen sei: »Aster und Paulus sind zwei schöne, beschauliche, bewegende Filme über eine wirre Zeit gelungen«.[113] Insgesamt erhielt ZUG UM ZUG durch den Streit mit der Drehbuchautorin und die minderwertige Qualität der Vorführkopie in Wels einige publizistische Aufmerksamkeit.[114] Die wenigen Rezensionen, die sich dem Fernsehfilm selbst widmeten, fielen ambivalent bis positiv aus.[115]

Paulus' zweites Tanzprojekt war der Kurzdokumentarfilm LA VIE, C'EST CONTAGIEUX – BEOBACHTUNGEN BEI DEN PROBEN MIT JEAN BABILEÉ (1994). Es handelt sich dabei im Vergleich zu FIGURE IN DISTORTION um eine konventionelle Dokumentation, welche die Entstehung des Stücks von Editta Braun, einer Salzburger Choreografin, begleitet. Ausführliche Voiceover-Passagen vermitteln, wie die Produktion zustande gekommen ist. *La vie, c'est contagieux* erzählt vom Erwachsenwerden einer Frau, die sich von ihrem Vater entfremdet. Das autobiografische Stück widmet sich dem Altern, was eine vermeintliche Konstante des Tanztheaters – die Präferenz für junge, athletische Körper – infrage stellt.[116] Der bekannte Pariser Tänzer Jean Babilée, dessen Karriere 1940 begann, übernimmt die Hauptrolle, die anderen Tänzer:innen sind aus Österreich. Der unkonventionelle Babilée ist bei den Proben schon 70 Jahre alt, was angesichts seiner kraftvollen tänzerischen Leistung nur schwer zu glauben ist. Im Lauf der Produktion verschmelzen die professionelle und die private Sphäre. Der charismatische Protagonist brilliert als Künstler und Geschichtenerzähler, der sich mit Verve von seiner viel jüngeren Choreografin führen lässt. Bei ihrer Inszenierung agiert Braun oft intuitiv und lässt viel Raum für Improvisation. Der Großteil des Films konzentriert sich auf die intensiven Anstrengungen des Ensembles auf der Probebühne. Paulus betrachtet den Fortgang der Proben, ohne ästhetisch zu intervenieren. Durch diese Haltung vermittelt der Film viel von dem einzigartigen theatralen Aushandlungsprozess, der in dieser intimen Arbeitsgemeinschaft stattgefunden hat.

Der Dokumentarfilm entstand aus der Freundschaft zwischen der Choreografin und dem Regisseur. Die Existenz einer französischen und einer englischen Sprachfassung legt nahe, dass der Film verwertet werden sollte. Nach dem Abschluss des

113 Thomas Thieringer, »Er nennt sich einen Narren und ist stolz darauf«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 11./12.5.1994, S. 21.

114 cp, »ZUG UM ZUG zum Start der ›Film Tage‹ in Wels«, in: *Der Standard*, 9.6.1994, S. 9; Vera Rathenböck, »Wels: Österreichische Filmtage eröffnet«, in: *Neue Kronen-Zeitung*, Ausg. Oberösterreich, 9.6.1994, S. 30; Bert Rebhandl, »Rettungsversuch mit Wahlverwandtschaften«, in: *Der Standard*, 13.6.1994, S. 6; ko, »Ein Salzburger Sturschädel hat sein eigenes Weltbild«, in: *Kurier*, 14.8.1994, S. 30.

115 focus, »Politik auf dem Lande«, in: *Neue Kronen-Zeitung*, 17.8.1994, S. 52; paw, »Woody Allens Seelen-Spiegel«, in: *Salzburger Nachrichten*, 17.8.1994, S. 24.

116 Siehe Nanako Nakajima/Gabriele Brandstetter (Hg.): *The Aging Body in Dance. A Cross-Cultural Perspective*, London/New York: Routledge 2017, https://doi.org/10.4324/9781315515335.

Schnitts widmeten sich Braun und Paulus jedoch neuen Projekten. LA VIE, C'EST CONTAGIEUX wurde wohl nur als Begleitprogramm des Tanzstücks aufgeführt und geriet in Vergessenheit, bis Braun den Film 2016 online zugänglich machte.[117]

Im Februar und März 1994 fanden in der Stadt Salzburg die Dreharbeiten zum Kinofilm DU BRINGST MICH NOCH UM (1994) statt, für den Paulus ein Budget von 17 Mio. Schilling zur Verfügung hatte.[118] Die Tragikomödie erzählt von der außerehelichen Affäre des Lehrers Simon (August Zirner), der seine Frau (Gabriela Benesch) mit der ebenfalls verheirateten Helga (Katja Flint) betrügt. Helga und Simon haben sich durch ihre Kinder zufällig am Spielplatz kennengelernt. Der Film lebt vom Chaos des Familienlebens, das zwar sympathisch ist, die Eltern aber permanent überfordert. Paulus inszeniert den Film mit großer Dynamik. Er erzählt die alltägliche Geschichte über kleinbürgerliches Begehren temporeich, mit treffenden Dialogen und raffinierten Wendungen.

DU BRINGST MICH NOCH UM wurde im September 1994 beim Filmfestival Venedig in der Reihe Sonderveranstaltungen (Eventi Speciali) uraufgeführt und vom Publikum mit Begeisterung aufgenommen.[119] Im Dezember eröffnete er das Salzburger Festival Diagonale,[120] bevor er ab Jänner 1995 in den österreichischen Kinos zu sehen war.[121] Im deutschsprachigen Raum wurde der Film von den Kritiker:innen überwiegend positiv wahrgenommen.[122]

117 Interview mit Editta Braun, 21.10.2022.

118 Doris Wild, »Große Aufregung um die kleinen Stars«, in: *Salzburger Nachrichten*, 17.1.1994, S. 15; o. V., »Neuer Film von Wolfram Paulus«, *Salzburger Nachrichten*, 21.2.1994, S. 7; o. V., »Wolfram Paulus im Endspurt bei Dreharbeiten«, *Salzburger Nachrichten*, 22.3.1994, S. 15.

119 Ludwig Heinrich, »Traumwelten überlässt er anderen«, in: *Oberösterreichische Nachrichten*, 8.8.1994, S. 17; Veit Mölter, »Register-Arie der großen Namen«, in: *Oberösterreichische Nachrichten*, 24.8.1994, S. 17; Ludwig Heinrich, »Von Venedig via Mailand heim nach Salzburg«, in: *Oberösterreichische Nachrichten*, 13.9.1994, S. 17; Ilse Retzek, »Vom Ehekrieg zum Skirennlauf«, in: *Oberösterreichische Nachrichten*, 1.12.1994, S. 19.

120 Pierre A. Wallnöfer, »›Leuten zuschauen, wie sie sich abstrampeln‹«, in: *Salzburger Nachrichten*, Das Wochenende, 26.11.1994, S. XIII; o. V., »Plapageno«, in: *Salzburger Nachrichten*, 1.12.1994, S. 21.

121 Ludwig Heinrich, »Erste Filmpremiere des Jahres«, in: *Oberösterreichische Nachrichten*, 3.1.1995, S. 15; Karl Gruber, »Plapageno«, in: *Salzburger Nachrichten*, 5.1.1995, S. 19; Karl Gruber, »Plapageno«, in: *Salzburger Nachrichten*, 10.1.1995, S. 15.

122 Michael Althen, »Hallo, wie geht's?«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 31.10.1994, S. 14; Hans-Dieter Seidel, »Herzensangelegenheiten«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2.11.1994, S. 35; Thomas Reinhardt, »Stadtneurotiker und eine Braut ohne Bräutigam«, in: *Saarbrücker Zeitung*, 3.11.1994; Hans Langwallner, »Riskante Leidenschaft«, in: *Neue Kronen-Zeitung*, 2.12.1994, S. 20; Hans Langwallner, »Nur die Kraft der Erinnerung bleibt«, in: *Neue Kronen-Zeitung*, 3.12.1994, S. 20; Werner Thuswaldner, »Leidenschaft auf kleiner Flamme«, in: *Salzburger Nachrichten*, 3.12.1994, S. 7; p. b., »Pingpong der Liebe«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 30.11.1995, S. 16; RKo, »Raus aus dem Trott und zur Seite gesprungen«, in: *Stuttgarter Zeitung*, 30.11.1995; Ponkie, »DU BRINGST MICH NOCH UM«, in: *Abendzeitung*, 2./3.12.1995, S. 10; mime, »Ehekrise mit feiner Ironie«, in: *Nürnberger Nachrichten*, 22.12.1995, S. 18; Josef Lederle, »DU BRINGST MICH NOCH UM«, in: *Film-Dienst* 48 (1995), H. 26; gui, »DU BRINGST MICH NOCH UM«, in: *Rhein-Main-Zeitung*, 6.1.1996, S. 47.

Weniger überzeugte Rezensionen bemängelten, dass die Geschichte allzu gewöhnlich und zahm sei.[123]

Der Film wurde im Juni 1996 erstmals auf ORF 2 gesendet, schließlich hatte der ORF die Produktion über das Film-/Fernseh-Abkommen mitfinanziert. In Deutschland kam es hingegen zu einem Bieter:innenstreit. Der Bayerische Rundfunk (BR) war an Paulus' Kinofilm interessiert, konnte aber die 400.000 Mark nicht aufbringen, die Produzent Josef Koschier für die deutschen Fernsehrechte forderte. Deswegen bemühte sich der BR bei anderen Mitgliedern der öffentlich-rechtlichen Sendergemeinschaft ARD, den Rechtekauf gemeinsam zu finanzieren. Dies gelang dem BR zwar, Koschier gab den Film aber dann um 500.000 Mark an die Beta Film ab, die zur Unternehmensgruppe von Leo Kirch gehörte. Die Beta bot die Rechte an Paulus' Kinofilm wiederum den ARD-Sendern an. Aus Unmut über den vergeblichen Aufwand entschlossen sich Letztere, die Rechte nicht zu erwerben.[124] Deswegen wurde DU BRINGST MICH NOCH UM nie im deutschen Fernsehen ausgestrahlt. Für Paulus wäre es wahrscheinlich sinnvoller gewesen, dass sein Werk das deutsche Fernsehpublikum erreicht hätte. Dabei hatte der Kritiker der *Variety*, der der Tragikomödie keine Chance auf eine signifikante Kinoauswertung diagnostizierte, »a sizeable field of Euro TV berths«[125] in Aussicht gestellt.

Als Begleitprogramm zum Österreich-Schwerpunkt der Frankfurter Buchmesse entstand 1995 ein Experimentalfilm, den der Regisseur mit der IG Autoren und dem ORF umsetzte. Der dreiminütige Fotofilm DIE EIGENART DER STILLE basiert auf einem Prosatext des Salzburger Schriftstellers Wolfgang Wenger: Eine weibliche Erzählstimme spekuliert über das Leben eines Stammgasts im Restaurant. Der Text dichtet dem schweigsamen älteren Mann (Reinhold Rüdiger) misanthropisches Verhalten und eine unglückliche berufliche Laufbahn an. Sorgfältig kadrierte Standbilder illustrieren das Geschehen im Lokal, die Blicke, die der Protagonist und andere Gäste austauschen. Als sich langsam eine Geschichte zu entwickeln beginnt, ist der Film schon wieder zu Ende. »So könnte es gewesen sein – vielleicht auch anders«, schließt die Erzählerin. DIE EIGENART DER STILLE war Teil einer von Ludwig

123 Stefan Grissemann, »Über die Dramaturgie des Seitensprungs«, in: *Die Presse*, 7.9.1994, S. 26; Rudolf John, »Drastische bis groteske Komik«, in: *Kurier*, 7.9.1994, S. 29; Veit Mölter, »Wessi-Geier auf Ost-Ruinen«, in: *Oberösterreichische Nachrichten*, 9.9.1994, S. 17; Holger Twele, »28. Hofer Filmtage – wenig Neues aus Deutschland«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 4.11.1994, S. 47; Rudolf John, »Austro-Filmschau ›Diagonale‹ in Salzburg eröffnet«, in: *Kurier*, 3.12.1994, S. 29; Claus Philipp, »Salzburger Seitensprung im Kino: DU BRINGST MICH NOCH UM«, in: *Der Standard*, 5.1.1995, S. 19; o. V., »Fade Spießbürger beim artigen Seitensprung«, in: *Kurier*, 5.1.1995, S. 2; ust, »Abstecher in den Zwergerlgarten«, in: *Oberösterreichische Nachrichten*, 7.1.1995, S. 31.

124 Interview mit Walter Potganski, Moviemax, 13.9.2022. Potganski war in diesen Prozess als Vermittler involviert.

125 David Rooney, »YOU DRIVE ME CRAZY«, in: *Variety*, 3.10.1994, S. 64.

Laher initiierten Reihe kurzer Literaturverfilmungen, die auf VHS veröffentlicht wurde.[126]

Schon seit 1994 trug Paulus zu einem Kulturprojekt für Kinder in Leogang bei. Um mehr über Filmproduktion zu erfahren, besuchten ihn die Pinzgauer Teilnehmer:innen bereits bei den Dreharbeiten zu DU BRINGST MICH NOCH UM.[127] Was ursprünglich als Videoprojekt geplant war, weitete sich im nächsten Jahr zu einem größeren Unternehmen aus: EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN (1996). Zunächst war noch unklar, ob der Film ins Kino kommen oder für das Fernsehen produziert werden sollte. 16 Kinder wirkten am Drehbuch mit und übernahmen Rollen als Schauspieler:innen.[128] Im September 1995 fanden die Dreharbeiten in Leogang und Salzburg statt.[129] Das Budget war mit knapp 4 Mio. Schilling gering.[130] Der Film handelt von drei Kindern, die bei einem Schulausflug ihre Gruppe verlassen, um das Fußballspiel ihrer Lieblingsmannschaft sehen zu können. Nach dem Spiel treffen die Abtrünnigen auch noch auf einen Juwelendieb (Rolf Zacher). Die milde Anarchie der Geschichte verrät, dass Kinder den Film erdacht haben.

Das Werk wurde im April 1996 bei den Leoganger Kinderkulturtagen uraufgeführt. Dabei wurden auch die CD mit der Filmmusik von Hubert von Goisern und das Kinderbuch von Kurt Wölfflin vorgestellt,[131] die ebenfalls im Rahmen des Projekts entstanden sind.[132] Nach der Präsentation beim Filmfest München, bei der aufgrund des Dialekts der jungen Darsteller:innen Verständnisprobleme aufgetreten waren, gaben Paulus und Produzent Josef Koschier eine Synchronisation in Auftrag. Im September 1996 startete der Film mit 8 Kopien in Österreich und mit 40 Kopien in Deutschland,[133] wo er im März 1997 anlief. Schon Mitte November hatten 13.000 Zuschauer:innen den RUCKSACK VOLLER LÜGEN in österreichischen Kinos gesehen.[134]

126 Ludwig Laher, »Blicke werfen statt Seitenblicke«, in: *Salzburger Nachrichten*, 12.10.1995, S. 8. Andere Beiträge adaptierten Texte von Ilse Aichinger, H. C. Artmann und Walter Kappacher. Neben Paulus führten Brita Steinwendtner, Katharina Müller-Uri und Manuela Strihavka Regie.
127 Frank S. Witte, »Europa in die Mitte gestellt«, in: *Salzburger Nachrichten*, Das Wochenende, 7.5.1994, S. IV.
128 Heinz Bayer, »Austria Salzburg liefert Stoff für veilchenblaue Träume«, in: *Salzburger Nachrichten*, 23.2.1995, S. 22.
129 Heinz Bayer, »Wolfram Paulus startet ein neues Projekt«, in: *Salzburger Nachrichten*, 13.9.1995, S. 16; o. V., »Aufregende Drehtage«, in: *Salzburger Nachrichten*, Nachrichten für Stadt und Land, 25.9.1995, S. 13.
130 Pierre A. Wallnöfer, »Allein in Salzburg«, in: *Salzburger Nachrichten*, 20.7.1996, S. 59.
131 Heinz Bayer, »Herr Minister sind nur Staffage«, in: *Salzburger Nachrichten*, Nachrichten aus Stadt und Land, 26.4.1996, S. 9; o. V., »Goisern kehrt auf die Bühne zurück«, in: *Salzburger Nachrichten*, Nachrichten aus Stadt und Land, 29.4.1996, S. 6.
132 O. V., »Hubert von Goisern: Lange Studio-Nächte«, in: *Salzburger Nachrichten*, Nachrichten aus Stadt und Land, 28.11.1995, S. 7.
133 Wallnöfer, »Allein in Salzburg«.
134 Pierre A. Wallnöfer, »Von den Tücken des Skizirkus«, in: *Salzburger Nachrichten*, 16.11.1996, S. 63.

Die Rezeption durch die Filmkritik fiel größtenteils ambivalent aus. Generell wurde dem Film Erfolg als kulturpädagogisches Projekt für Kinder bescheinigt. Die neutralen Rezensionen erwähnen Paulus' inszenatorische Leistung einfach nicht,[135] während die negativen zur Sprache bringen, dass der Film ästhetisch und dramaturgisch misslungen sei. EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN könne nicht an die früheren Arbeiten des Regisseurs anschließen.[136]

Dieses Urteil ist in zweierlei Hinsicht aufschlussreich. Erstens können Kinderfilme bei Kritiker:innen ein Unbehagen auslösen. Ihr argumentatives Instrumentarium ist auf ein Kino abgestimmt, das sich an Erwachsene richtet, und tut sich mit Arbeiten schwer, die abweichende Publika adressieren. Das war bereits an der verhaltenen Reaktion auf DIE MINISTRANTEN sichtbar. Diese Tendenz zeigt sich in den Besprechungen von EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN noch klarer, weil der Film (auch) von Kindern gemacht wurde und wenig Wert auf ästhetisch-narrative Konventionen legt. Im Vergleich zum RUCKSACK VOLLER LÜGEN ist DIE MINISTRANTEN ein perfekter Kinofilm. Zweitens wird ersichtlich, dass der Regisseur absolut für den Film verantwortlich gemacht wird. Als Werk von Wolfram Paulus wird es von der Kritik mit seinen vorherigen Werken verglichen. Die experimentelle Natur des Leoganger Kinderfilms, welche ihn teils von den MINISTRANTEN und massiv von allen anderen Langfilmen abhebt, wird dabei ausgeblendet. Nur eine Rezension erkennt den experimentellen Charakter des Projekts an und bewertet den Film positiv.[137]

Im Sommer 1996 realisierte Paulus gemeinsam mit der ORF-Mitarbeiterin Manuela Strihavka den Dokumentarfilm DAS HAUS, SEIN KOCH, SEIN KELLNER UND DER GAST – SIEBEN SALZBURGER GASTSTÄTTEN IM PORTRAIT. Die knapp halbstündige Arbeit, die im März 1997 in der Sendereihe Österreich-Bild auf ORF 2 ausgestrahlt wurde, behandelt die Gastronomie in der Stadt Salzburg. Die Bandbreite der vorgestellten Lokale reicht vom kleinen Familienbetrieb über das klassische Kaffeehaus bis zu Unternehmen enormen Ausmaßes. Zur Sprache kommen Angestellte und Betreiber:innen, die über Geschäftsmodelle, Organisationsstrategien und alltägliche Probleme sprechen. Ein wiederkehrendes Thema ist, wie die Betriebe es schaffen, die Häufung von Bestellungen zu Spitzenzeiten möglichst rasch abzuarbeiten. Der

135 Daniele Pabinger, »Violette Träume«, in: *Salzburger Nachrichten*, Zum Wochenende, 7.9.1996, S. XI; Martina Knoben, »Durchgemogelt«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 13.3.1997, S. 17; Ponkie, »EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN«, in: *Abendzeitung*, 15./16.3.1997, S. 9; Frank Noack, »Selbst ist das Kind«, in: *Tagessspiegel*, 27.3.1997, S. 28. Eine Ausnahme ist diese ambivalente Kritik, die von Paulus einen stärkeren dramaturgischen Eingriff in die von den Kindern geschriebene Geschichte fordert: Josef Lederle, »EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN«, in: *Film-Dienst* 50 (1997), H. 5.

136 O. V., »Ferner laufen an«, in: *Kurier*, 5.9.1996, S. 5; buch, »Meine kleine Welt«, in: *Die Presse*, 17.9.1996, S. 21; H. G. Pflaum, »EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN«, in: *epd Film* 14 (1997), H. 4, S. 42–43.

137 Claus Philipp, »Schulausflug mit Diamantenfieber«, in: *Der Standard*, 12.9.1996, S. 9.

Film zeigt den großen Druck, der in der Küche herrscht, und wirft einen Blick auf die Lehrlingsausbildung. Der Beruf der Kellner:in galt Ende der 1990er-Jahre aufgrund des Trinkgelds als attraktiv. Die Vor- und Nachteile der Branche werden facettenreich beleuchtet. Viele der Interviewpartner:innen verraten ihre persönlichen Taktiken, um die Arbeit anregender zu gestalten und berufliche Herausforderungen zu bewältigen.

DAS HAUS ist ein kurzweiliger Essay, den ein Rezensent als »filmischen [sic] Feuilleton«[138] bezeichnet. Anstatt eine These zu verfolgen, geht der Film impressionistisch vor und wechselt kommentarlos-ungezwungen von einem Thema zum nächsten. Konflikte zwischen Arbeitgeber:innen und -nehmer:innen klingen immer wieder an, werden aber nicht ernsthaft ausgehandelt. Beispielsweise merkt der Leiter eines gehobenen Restaurants an, dass er Lehrlinge gerne zeitlich flexibler einsetzen würde, als es rechtlich vorgesehen ist. Ohne explizit darauf einzugehen, dokumentiert der Film eine deutliche soziale Hierarchie: Die Gaststätten werden beinahe ausschließlich von Männern betrieben, im Personal finden sich häufig Migrant:innen. Der Fernsehbeitrag ist konventionell gestaltet, Interviews werden mit Aufnahmen aus dem Lokalbetrieb kombiniert. Der Film bemüht sich, neben gewöhnlichen Restaurants auch skurrile Stimmen wie einen entschieden katholischen Gastwirt einzubeziehen.

Im Frühjahr 1997 drehte Paulus in Flachau und New York den TV-Film RENNLAUF (1997),[139] dessen Drehbuch Wolfgang Lorenz, Leiter der Kulturabteilung des ORF-Fernsehens, im Vorfeld in höchsten Tönen lobte.[140] Der Regisseur verarbeitete mit dem Projekt eine prägende Jugenderfahrung. Zwei Jahre lang fuhr er im Kader des Salzburger Landes-Skiverbands, den er im Alter von 13 Jahren wieder verließ, da seine schulische Leistung abfiel.[141] Paulus' Disziplin war der Slalom: »Für den Riesentorlauf war ich [...] zu leicht, und vor der Abfahrt hatte ich regelrecht Angst«. Nach einem langen Castingprozess, bei dem er zwischen Laien- und professionellen Darsteller:innen schwankte, entschied er sich mit Johanna Wölfl für eine ausgebildete Schauspielerin.[142] Es ist die erste umfangreiche Charakterstudie einer weiblichen Figur, an der sich der Regisseur versucht.

Die frühere Profisportlerin Andrea (Johanna Wölfl) steht kurz vor der Hochzeit mit Hotelier Herbert (Fritz Egger) und einem Berufswechsel, als ihr ehemaliger Trainer (Ludwig Dornauer) auftaucht. Er überredet sie dazu, eine letzte Saison als Schirennläuferin anzuhängen. Gegen den Willen ihres Partners lässt sie sich auf das

138 Werner Thuswaldner, »Hauptsache, es schmeckt«, in: *Salzburger Nachrichten*, 3.3.1997, S. 21.
139 O. V., »Park City im Pongau«, in: *Salzburger Nachrichten*, Nachrichten aus Stadt und Land, 28.3.1997, S. 11; Iris Brüggler, »Eine unglückliche Heldin des Mittelfelds«, in: *Salzburger Nachrichten*, 17.4.1997, S. 31.
140 Ludwig Heinrich, »Großmächtige Fürsten im europäischen Vergleich«, in: *Oberösterreichische Nachrichten*, 15.2.1997.
141 Retzek, »Vom Ehekrieg zum Skirennlauf«.
142 Brüggler, »Eine unglückliche Heldin des Mittelfelds«.

Abenteuer ein und beginnt, wieder zu trainieren. Neben der sportlichen Herausforderung setzen ihr Spannungen im Team zu. Eine aufkeimende Romanze mit Kollegin Alice (Franka Potente) lässt sie ihre Hochzeitspläne infrage stellen. Trotz einer guten Platzierung entscheidet sich Andrea schließlich, dem Schisport endgültig den Rücken zu kehren.

Paulus war wichtig, eine durchschnittlich erfolgreiche Schifahrerin in den Mittelpunkt seiner Geschichte zu stellen.[143] Der Film zeichnet das Porträt eines sensiblen, widersprüchlichen Menschen, der vor weitreichenden privaten und beruflichen Entscheidungen steht und zwischen attraktiven Optionen hin- und hergerissen ist. Abgesehen von ihrer sportlichen Begabung ist Andrea eine gewöhnliche Heldin mit einem ausgeprägten Realitätssinn. Sie versucht, ihr Leben in der Pongauer Heimat zu verstetigen. Daneben ist RENNLAUF eine realistische Milieustudie, in der das Ausnutzen von Machtpositionen und sexueller Missbrauch immer wieder anklingen.[144]

Der Film hatte im November 1997 im Kultursaal Flachau seine Premiere, wurde im Dezember auf ORF 1 ausgestrahlt und im März 1998 auf der Grazer Diagonale gezeigt.[145] Paulus machte sich Hoffnungen, dass RENNLAUF nach der Fernsehauswertung einen Kinoverleih finden würde,[146] was jedoch nicht zustande kam. Vonseiten der Kritik gab es nur eingeschränkte Resonanz, die Rezensionen fielen neutral bis positiv aus.[147] Die Hauptdarstellerin Johanna von der Deken erinnert sich, dass der Österreichische Skiverband mit der Darstellung lesbischer Liebe nicht einverstanden war und dem Projekt die Unterstützung versagte.[148]

Von Februar bis März 1998 zeigte der deutsche Sender Sat.1 die achtteilige Serie DIE UNBESTECHLICHE. Paulus hatte bei zwei Folgen Regie geführt und ein Drehbuch verfasst.[149] Die Krimiserie über eine Hamburger Gerichtsreporterin war bereits zwischen 1995 und 1996 gedreht worden, als Produzent fungierte Dieter Wedel. Aufgrund eines Konflikts zwischen Produzent und Regisseur war das Projekt für Paulus

143 Ebd.

144 2017 sprach die ehemalige Rennläuferin Nicola Werdenigg öffentlich über sexuelle Gewalt im Leistungssport, was eine breite gesellschaftliche Diskussion auslöste (Nicola Werdenigg/Philip Bauer, »Ich kann über das Erlebte sprechen«, in: *Der Standard*, 20.11.2017, S. 16).

145 »wochenende«, in: *Salzburger Nachrichten*, Nachrichten aus Stadt und Land, 27.11.1997, S. 14; Bert Rebhandl, »Zirkelpunkt der Landvermessung«, in: *Der Standard*, 25.3.1998, S. 2.

146 Wallnöfer, »Von den Tücken des Skizirkus«.

147 Hans Langwallner, »Ein rasanter Slalom ins Leben«, in: *Neue Kronen-Zeitung*, Ausg. Salzburg, 27.11.1997, S. 25; Bert Rebhandl, »Zwischenbestzeit für die Braut«, in: *Der Standard*, 6.12.1997, S. 11; Anton Thuswaldner, »Runter den Berg, und zwar schnell«, in: *Salzburger Nachrichten*, 6.12.1997, S. 63; Bärbl Glaser, »Hindernislauf«, in: *Oberösterreichische Nachrichten*, 9.12.1997, S. 6.

148 Johanna von der Deken, geb. Wölfl, im Gespräch mit Florian Widegger, Metro-Kino, Wien, 5.9.2020.

149 Das Drehbuch zur anderen von Paulus inszenierten Serienfolge stammte von seinem Salzburger Weggefährten Ralph Werner, die weiteren Folgen wurden von Franz Peter Wirth und Alan Birkinshaw inszeniert.

eine unangenehme Erfahrung.[150] Dennoch engagierte er sich immer wieder für Serienprojekte, allerdings vergeblich.[151] DIE UNBESTECHLICHE war die einzige Fernsehserie, zu der Paulus beitragen konnte.

Nach der positiven Resonanz auf EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN nahm Produzent Josef Koschier den Kinderfilm als sinnvolles Geschäftsfeld wahr.[152] Er drängte den Regisseur zu einer Fortsetzung, was zu einem gänzlich anderen Projekt führte.[153] In Bodrum und Istanbul entstand im Frühsommer 1998 DER SCHATZ, DER VOM HIMMEL FIEL (1999).[154] Die Schulkolleg:innen Lucy (Lisa Trischler), Flori (Nino Kratzer) und Ali (Ozan Caliskanoglu) treffen in ihrem Urlaub unverhofft aufeinander. Aus der Zusammenkunft entspinnt sich eine Kette von Ereignissen, welche die drei Kinder zu kleinen Held:innen werden lässt. Nach dem Fund eines Schatzes, auf dessen Spur die Kinder durch den guten Geist Ahmed (Ahmet Ugurlu) gebracht werden, müssen sie die wertvollen Juwelen gegen zwei Diebe (Dietmar Mössmer und Rolf Zacher) verteidigen.

Im März 1999 wurde der Film in Gera beim Kinderfilmfestival Goldener Spatz uraufgeführt, in den österreichischen Kinos lief er ab September 1999.[155] Die Kritik war zwiegespalten. Die phantastische Geschichte und die Unterwanderung von Gender-Stereotypen wurden als positiv bewertet.[156] Lob fand auch die »unaufdringliche Toleranzarbeit« der interkulturellen Handlung.[157] DER SCHATZ, DER VOM HIMMEL FIEL wurde aber auch als »ziemlich schablonenhaft«[158] und »trivial«[159] bezeichnet. Eine wenig gnädige Rezensent:in verglich ihn mit einem »hingeschlampte[n] Nachmittags-Billig-Produkt für einen Privatsender«.[160]

150 Wallnöfer, »Von den Tücken des Skizirkus«; o. V., »DIE UNBESTECHLICHE Maja«, in: *Salzburger Nachrichten*, 25.2.1998, S. 31; Iris Fraueneder, »›Als käme er selbst aus dem Film‹. Ein Gespräch mit Händl Klaus über Wolfram Paulus«, S. 355 im vorliegenden Band.

151 Ein solches Projekt war etwa GOETHE@KABUL, das er 2011 dem Bayerischen Rundfunk vorschlug (Ulrich Mannes, »Paulus' Karussell. Ein Streifzug durch unverwirklichte Filmprojekte«, S. 303 im vorliegenden Band).

152 Ludwig Heinrich, »Schüleralbtraum und Kriegsstory«, in: *Oberösterreichische Nachrichten*, 9.8.1999; Pierre A. Wallnöfer, »Zwei Internats-Ausreißer geraten im Tauern vom Regen in die Traufe«, in: *Salzburger Nachrichten*, 11.9.1999, S. 75.

153 Ludwig Heinrich, »Manchmal wie ein Schafherdentreiber«, in: *Oberösterreichische Nachrichten*, 1.9.1999.

154 Pierre A. Wallnöfer, »Zwischen Ferienabenteuer und Tourismusthriller«, in: *Salzburger Nachrichten*, 17.2.1999, S. 27; ders., »Wolfram Paulus plant Kino-Trilogie und will nicht mehr ›brav‹ sein«, in: *Salzburger Nachrichten*, 3.9.1999, S. 23.

155 Wallnöfer, »Wolfram Paulus plant Kino-Trilogie«.

156 Michael Stadler, »Alles nur ein Kinderspiel?«, in: *Salzburger Nachrichten*, Zum Wochenende, 4.9.1999, S. XI.

157 Irene Judmayer, »Ein wenig Urlaubstraum zu Schulbeginn«, in: *Oberösterreichische Nachrichten*, 4.9.1999. Eine ambivalente Kritik äußert Horst Peter Koll, »DER SCHATZ, DER VOM HIMMEL FIEL«, in: *Film-Dienst* 53 (2000), H. 23, S. 35.

158 Isabella Reicher, »Streifenweise«, in: *Der Falter*, 1.9.1999, S. 53.

159 Robert Buchschwenter/Stefan Grissemann, »Der Haß eines Filmemachers und der Frost eines Filmstars«, in: *Die Presse*, 2.9.1999, S. 13.

160 R. W., »DER SCHATZ, DER VOM HIMMEL FIEL«, in: *Neues Volksblatt*, 3.9.1999, S. 36.

Die 1990er-Jahre brachten dem Regisseur tendenziell weniger und kleiner dimensionierte Projekten. Während es Paulus in der ersten Hälfte des Jahrzehnts mit relativer Kontinuität gelang, persönlich gehaltene Spielfilme für Kino und Fernsehen zu realisieren, konnte er in der zweiten Hälfte kaum kommerzielle Aufträge lukrieren. Zwei der drei Spielfilme aus dieser Phase waren Kinderfilme mit äußerst geringen Budgets, die aus ästhetischer Sicht schwer mit den MINISTRANTEN zu vergleichen sind. Nur mit RENNLAUF entwickelte sich Paulus' auteuristisches Werk signifikant weiter. In den 1990er-Jahren nutzte sich das Etikett des Jungfilmers ab, der Großarler war eine etablierte Marke im deutsch-österreichischen Medienbetrieb. Trotz dieser diskursiven Verstetigung blieb konkrete Arbeit paradoxerweise aus.

## DIE MÜHEN DER EBENE. DIE 2000ER-JAHRE

DER TRAUM VOM EIGENEN HAUS (2001) war Paulus' vierter Beitrag zur Reihe Österreich-Bild und wurde im Jänner 2001 auf ORF 2 ausgestrahlt. Der kurze Dokumentarfilm geht das Thema Hausbau ganzheitlich an. Von der Finanzierung über Planung, Bau und Fertigstellung bis hin zum jahrzehntelangen Bewohnen eines Hauses werden die unterschiedlichen Projektphasen anhand von Interviews dargelegt. Bauherr:innen berichten von Herausforderungen, Sorgen und Vorteilen, welche die Umsetzung des titelgebenden Traums mit sich bringen. Die Erzählungen eines Paars, dessen Haus zwar schon steht, aber noch nicht bezugsfertig ist, verdeutlicht die negativen Auswirkungen eines solchen Langzeitprojekts auf die Liebesbeziehung der Beteiligten. Interessant ist auch, welche Vorstellungen Menschen auf ihr Heim projizieren. Der Film zeigt dies anhand einer esoterischen Hausbesitzerin, die das Gebäude mittels Räucherstäbchen von negativer Energie befreit.

DER TRAUM VOM EIGENEN HAUS stellt eine Gratwanderung dar: Im Finanzierungssegment kommen ausschließlich Angestellte einer bestimmten Salzburger Bausparkasse zur Sprache. Diese Darstellungsform hat in ihrer Vehemenz einen werbenden Charakter, was auch durch einen Hinweis auf die »freundliche Unterstützung« der Firma im Abspann ausgewiesen wird.[161] Jedenfalls erzeugt die forcierte Unternehmenspräsenz eine Dissonanz zu anderen filmischen Anliegen. Mit dem *public value*-Anspruch, den die Sendung durchaus ausstellt, und Paulus' Blick für den skurrilen menschlichen Aspekt der Alltagsthematik ist die Bausparkassenreklame nicht vereinbar. Bemerkenswert ist, wie der Film mit seinem kommerziellen Auftrag umgeht – mithilfe eigenwilliger Akzente konterkariert er die Werbebotschaft pointiert. Neben den Voraussetzungen einer Immobilienfinanzierung berichten die

161 Der Film wurde wohl vollständig von der Firma finanziert, die damit ihr 75-jähriges Bestehen feierte. Siehe o. V., »Das eigene Haus«, in: *Salzburger Nachrichten*, 13.1.2001, S. 81.



DIE MINISTRANTEN



RENNLAUF

Kundenbetreuerinnen des Konzerns z. B. verschmitzt von amourösen Angeboten älterer Herren, die im Zuge von Beratungsgesprächen an sie herangetragen werden. Der Dokumentarfilm ist bis auf eine einfallsreiche Montage – Mitarbeiterinnen, die sich gegenseitig beraten – konventionell gestaltet. Sein Reiz besteht in der humorvollen Perspektive auf das Phänomen Einfamilienhaus.

Im Herbst 2001 drehte Paulus innerhalb von vier Wochen einen Fernsehfilm,[162] der aus einem umstrittenen Entwicklungsprozess hervorging:[163] REGENTAGE (2002) porträtiert das Leben einer Wiener Familie. Vater Hubert (Udo Wachtveitl) betreibt mit seinem Partner (Johannes Silberschneider) eine Möbelfirma. Hubert versucht, seine Midlife-Crisis mithilfe einer jüngeren Geliebten (Marion Mitterhammer) zu überwinden. Seine Frau Rosmarie (Sissy Höfferer), welche die drei Söhne quasi allein erzieht, tröstet sich mit dem spirituellen Yogalehrer Bernd (Hans Sigl). Die Affären von Hubert und Rosmarie werden parallel, doch im Geheimen geführt. Ein Happy End mit neuen Partner:innen bleibt aus. Stattdessen besinnen sich die Eheleute auf das, was ihnen geblieben ist, und versuchen es noch einmal miteinander.

Die Tragikomödie wurde im März 2002 beim Festival Diagonale in Graz präsentiert und im Juni unter dem Titel ZWEI AFFÄREN UND NOCH MEHR KINDER im Fernsehen gesendet. Mitwirkende und Journalist:innen kritisierten die kurzfristige Titeländerung als fragwürdige kommerzielle Strategie der öffentlich-rechtlichen Sender.[164] Die gleichzeitige Ausstrahlung auf ORF 2 und ARD führte zu einer breiten, ambivalenten Resonanz vonseiten der Kritik.[165]

Auf REGENTAGE folgten zwei dokumentarische Arbeiten. DAS 4. GEBOT (2003) ist ein Dokumentarfilm über die Familienaufstellung nach Bert Hellinger, eine umstrittene Form der Psychotherapie. Paulus begleitet drei Klient:innen, die sich von

162 Hansjörg Spies, »Die Spuren des Lebens«, in: *Neue Vorarlberger Tageszeitung*, 25.6.2002, S. 52.

163 Pierre A. Wallnöfer, »Neue Wege für Paulus«, in: *Salzburger Nachrichten*, 1.6.2002, S. 62.

164 Ursula Persak, »Nur nicht festlegen«, in: *Nürnberger Nachrichten*, 24.6.2002; cp, »Warum keine REGENTAGE?«, in: *Der Standard*, 26.6.2002, S. 34; Tobias Köberlein, »Eine fragwürdige Umbenennungsaktion«, in: *Nordwest-Zeitung*, Journal am Mittwoch, 26.6.2002, S. 1; o. V., »Eine Ehe vor dem Ende«, in: *Neue Kronen-Zeitung*, 26.6.2002, S. 78.

165 Alexandra Seibel, »ZWEI AFFÄREN UND NOCH MEHR KINDER«, in: *Kurier*, 26.6.2002, S. 35; Hans-Dieter Seidel, »Farbwechsel«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26.6.2002, S. 52; hk, »Eine Hölle für sich«, in: *Frankfurter Rundschau*, 26.6.2002, S. 21; Brigitte Ehrich, »Sympathisch«, in: *Hamburger Abendblatt*, 27.6.2002, S. 9; Hansjörg Spies, »Ausnüchterung«, in: *Kleine Zeitung*, 27.6.2002; tu, »Bieder«, in: *Frankfurter Neue Presse*, 27.6.2002, S. 4; Uwe Deecke, »Gelungene Mischung«, in: *Nordkurier*, 28.6.2002; Elisabeth Feller, »ZWEI AFFÄREN UND NOCH MEHR KINDER«, in: *Aargauer Zeitung*, 28.6.2002, S. 32; Tilmann P. Gangloff, »Vielschichtig«, in: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 28.6.2002; Holger Gumprecht, »Unkompliziert«, in: *Sächsische Zeitung*, 28.6.2002, S. 16; Jürgen Kleindienst, »Hektisch«, in: *Leipziger Volkszeitung*, 28.6.2002, S. 14; kron, »Alltägliches Ehe-Desaster«, in: *Die Presse*, 28.6.2002, S. 12; Monika Lohse, »Ehekrisen-Turbulenzen«, in: *Ostthüringer Zeitung*, 28.6.2002; Theresa Steininger, »Fiasko ohne Ende«, in: *Salzburger Nachrichten*, 28.6.2002, S. 27; o. V., »ZWEI AFFÄREN & NOCH …«, in: *Neue Kronen-Zeitung*, 28.6.2002, S. 60.

der Therapeutin Brigitte Gross Hilfe bei der Aufarbeitung persönlicher Belastungen erhoffen. Das Verfahren sieht vor, dass die Patient:in eine Gruppe anderer Menschen auf eine bestimmte Weise räumlich positioniert. Jede:r verkörpert eine Person aus der Vergangenheit der Klient:in, meist stellen sie Familienmitglieder dar. Bei der konkreten Aufstellung verlässt sich die Patient:in auf ihre Intuition. Unter Anleitung der Therapeutin agieren die Betroffene und die Darsteller:innen den Konflikt in einer Art Psychodrama aus.

Anhand von Fotos erläutert Paulus' Voiceover die jeweiligen Probleme der Patient:innen, es geht um gescheiterte Ehen, emotionale Vernachlässigung und Krankheiten. Danach ist die mit mehreren Kameras gefilmte Therapiesitzung zu sehen: Die Seminargruppe trifft sich in einem großen, abgedunkelten Raum. Nach der Positionierung der Personen entwickelt die Therapeutin einen Lösungsansatz. Gross spricht vor, die Klient:in wiederholt den Text. Das intime Improvisationstheater, bei dem sich die Teilnehmer:innen auch berühren, löst bei allen Patient:innen eine emotionale Blockade, zwei brechen in Tränen aus. Nach einem halben Jahr diskutieren sie die Auswirkungen der Therapie. Dieses Muster wird drei Mal ohne große Überraschungen wiederholt. Die Schicksale, die Paulus darstellt, sind durchaus berührend. Das Autoritätsverhältnis zwischen Therapeutin und Klient:in wirkt eigenartig, wenn nicht unangenehm. Dem Film gelingt es jedoch nicht, sein potentiell spannendes Sujet zu durchdringen. Vielmehr wirkt die Erzählung durch die Wiederholung desselben Schemas repetitiv.

Wie DAS 4. GEBOT ist der Dokumentarfilm LEBEN STERBEN GLAUBEN (2003) von einer ausgeprägten MiniDV-Ästhetik bestimmt.[166] Der Film widmet sich drei Familien, die mit dem Tod einer Angehörigen umgehen müssen: Vater und Tochter erinnern sich an das langsame Sterben der an Krebs erkrankten Mutter. Eine junge Mutter kämpft mithilfe von Malerei gegen ihre Muskeldystrophie. Ein Elternpaar denkt über den überraschenden Suizid der jugendlichen Tochter nach. Immer wieder kommen unterschiedliche Bewältigungsstrategien zur Sprache: Kunst, Religion und Reisen helfen den Betroffenen, mit ihrem Schicksal umzugehen. Ohne einen Kommentar abzugeben, verlässt sich der Film allein auf seine konzentrierten Interviews und die *talking heads* der Sprecher:innen. Zwischengeschnitten werden nur Aufnahmen des nächtlichen Himmels.

Paulus setzte den Film gemeinsam mit Eva Hager-Forstenlechner um, einer Tänzerin, deren Arbeit er in LA VIE, C'EST CONTAGIEUX – BEOBACHTUNGEN BEI DEN PROBEN festhielt. Einschneidende Todesfälle in ihrem persönlichen Umfeld bewegten

166 Seit Mitte der 1990er-Jahre griffen auch professionelle Filmemacher:innen vermehrt zu dieser günstigen Videotechnik, die eigentlich auf Amateurfilmer:innen ausgerichtet war. Siehe Jürgen K. Müller, *Große Bilder mit kleinen Kameras. DV-Camcorder in Dokumentarfilmen*, Konstanz: UVK 2011.

Hager-Forstenlechner dazu, ein Filmprojekt über das Sterben umzusetzen. Sie trat an Paulus heran, weil sie seine Unterstützung als Filmemacher benötigte. DAS 4. GEBOT und LEBEN STERBEN GLAUBEN, die beide bei der Diagonale 2003 uraufgeführt wurden, sind einander in ihrem ausgestellten Verzicht auf Produktionsmittel und komplexe Dramaturgien sehr ähnlich. Das Gemeinschaftsprojekt von Hager-Forstenlechner und Paulus überzeugt durch seine ästhetische Unmittelbarkeit und die widerständige Hoffnung der Gesprächspartner:innen, die sich weigern, sich der Tragik zu ergeben. Im Juli 2003 lief LEBEN STERBEN GLAUBEN im Wiener Votivkino an, im Oktober 2005 wurde der Film im Salzburger Das Kino gezeigt.[167] Beide Filme fanden minimale, wenn auch positive Resonanz vonseiten der Filmkritik.[168]

Im Juni 2003 begann das Casting für Paulus' Kinofilm AUGENLEUCHTEN, gedreht wurde im August und September in Oberösterreich und Salzburg.[169] Der Film wendet sich dem Schicksal einer Halbwaise zu, das eng mit dem einer frühreifen Jugendlichen verflochten wird. Der elfjährige Wastl (Dominik Leeb) lebt nach dem frühen (Frei-)Tod der Mutter (Marie Colbin) mit seinem Vater (Andreas Pühringer) zusammen, der aufgrund seines Jobs allerdings meist abwesend ist. Wastl besinnt sich auf seine Erinnerungen an die geliebte Mutter, die er in allerlei Ritualen in die Gegenwart zurückzuholen versucht. Die 17-jährige Franziska (Nadja Vogel) wächst ohne leibliche Eltern bei einer Pflegefamilie auf. Die beiden Protagonist:innen teilen durch die Situation, in der sie sich befinden, ein Gefühl von Einsamkeit, das sie ab ihrer ersten Begegnung verbindet und eine Freundschaft entstehen lässt.

AUGENLEUCHTEN wurde bei der ersten Ausgabe des Linzer Filmfestivals Crossing Europe im Mai 2004 uraufgeführt. Die Kritik nahm das Werk tendenziell wohlwollend auf: Gelobt wurden u. a. die Führung der Schauspieler:innen und die Dialoge im Dialekt.[170] Eine ambivalente Rezension stieß sich an klischeehaften Handlungselementen.[171] Eine negative Besprechung lehnte ab, wie der Körper der Hauptdarstellerin zur Schau gestellt wird.[172] Im Oktober 2007 wurde der Film am Vormittag als Teil eines Programmschwerpunkts für Kinder auf ORF 2 gesendet. Die Programmierung zog Kritik nach sich, da AUGENLEUCHTEN aufgrund herausfordernder Themen wie Suizidphantasien kein für Kinder geeigneter Film sei.[173]

167 Mai Ulrich, »LEBEN – STERBEN – GLAUBEN«, in: *Lebensfreude* (Februar 2006), S. 8–10.
168 BEF, »Mitten aus dem Leben«, in: *Salzburger Nachrichten*, 3.4.2003, S. 16.
169 Clemens Panagl, »Andere Heimat-Bilder«, in: *Salzburger Nachrichten*, 20.6.2003, S. 27.
170 Sebastian Paulick, »Liebe ist die Flucht aus der Provinz«, in: *Wirtschaftsblatt*, 19.5.2005, S. 23; o. V., »Ein ungleiches Paar, das allen Widerständen trotzt«, in: *Neues Volksblatt*, 19.5.2005, S. 24; Reinhard Kriechbaum, »Anecken und reifen«, in: *Salzburger Nachrichten*, 21.5.2005, S. 56; Hans Langwallner, »Zwei störrisch Suchende setzen sich durch«, in: *Neue Kronen-Zeitung*, 23.5.2005, S. 23.
171 T. F., »Ferner laufen an«, in: *Wiener Zeitung*, 19.5.2005, S. 15.
172 O. V., »Sommer auf dem Lande«, in: *Der Standard*, 19.5.2005, S. 10.
173 Patricia Käfer, »Nicht ›gut‹ genug für 20.15 Uhr?«, in: *Die Presse*, 29.10.2007, S. 15.

Am 20. März 2005 verstarb Albert Paulus im Alter von 46 Jahren.[174] Die charismatischen Porträts aufgewühlter junger Männer, die an den gesellschaftlichen Verhältnissen scheitern, sind sein künstlerisches Vermächtnis. Als Schauspieler war er ausschließlich für seinen älteren Bruder tätig.

Im Herbst 2006 organisierte Wolfram Paulus ein Berg- und Heimatfilmfestival im Salzburger Gwandhaus. Von 6. bis 8. Oktober wurde eine Reihe von Heimatfilmen gezeigt, die in Österreich produziert oder gedreht wurden.[175] Kuratorisch verdeutlichte das Programm das breite generische Spektrum, das die Kategorie Heimatfilm abdeckt. Das Festival, auf dem u. a. der Stummfilm DER LEDIGE HOF (1919, R: Max Neufeld) und DER WEIBSTEUFEL (1966, R: Georg Tressler) aufgeführt wurden, vermittelte auch einen filmhistorischen Aufriss über die Entwicklung der Heimatvorstellung. Paulus stellte diese Filme seinen eigenen Werken DIE MINISTRANTEN und AUGENLEUCHTEN gegenüber.

Nachdem Ko-Drehbuchautor Matthias Glasner, der ursprünglich auch Regie führen wollte, sich von dem Projekt losgesagt hatte, drehte Paulus im Frühjahr 2005 den Fernsehfilm MATHILDE LIEBT.[176] Nach dem Tod ihres Ehemanns fällt Mathilde (Christiane Hörbiger) in ein tiefes Loch. Sie verkriecht sich in ihrem Haus und findet keine Aufgaben mehr im Leben. Bei einem Opernbesuch trifft sie unverhofft Carlo (Michael Mendl), dem es gelingt, sie zu verführen. In der Begegnung mit ihm öffnen sich für Mathilde neue Dimensionen des Begehrens und der sexuellen Erfahrung. Trotz der intensiven Zeit, die sie miteinander verbringen, bleibt ein anschließendes Treffen aus, da Carlo eine falsche Telefonnummer hinterlassen hat. Mathilde geht daraufhin aktiv auf die Suche nach einem Partner und findet Hannes (Elmar Wepper), der schnell bei ihr ein und aus geht. Die Gedanken an Carlo lassen Mathilde allerdings nicht los. Sie spürt ihn schließlich auf, nachdem sie ihn in einem Radiointerview gehört hat. Es entwickelt sich ein zweigleisiges Liebesspiel, das von den außerordentlichen Gefühlen für Carlo und dem sicheren Rückhalt bei Hannes geprägt ist. Eine glückliche Vereinigung der Liebenden bleibt schließlich aber aus, nachdem Mathilde dem Druck des Hintergehens nicht mehr standhält. Damit enden beide Beziehungen. Nachdem sie ihm von seinem Nebenbuhler erzählt, erleidet Hannes einen Herzinfarkt und stirbt bald darauf.

MATHILDE LIEBT wurde im September 2005 beim Filmfest Hamburg uraufgeführt und im April 2006 gleichzeitig auf ORF 2 und dem deutschen Sender Das Erste gezeigt. Allein in Deutschland erreichte er 7,39 Mio. Zuschauer:innen.[177] Der Film bot

174 Familie Paulus, Traueranzeige, in: *Salzburger Nachrichten*, 23.3.2005, S. 18.

175 O. V., »Gustostückerl der Filmgeschichte im ›Gwandhaus‹«, in: *Salzburger Nachrichten*, Aus Stadt und Land, 21.9.2006, S. 12.

176 Pierre A. Wallnöfer, »›Die Liebe kennt keine Altersgrenze‹«, in: *Salzburger Nachrichten*, 26.4.2006, S. 23; o. V., »Die Hörbiger in Wien«, in: *Neue Kärntner Tageszeitung*, 14.5.2005, S. 47.

177 Barbara Feiereis, »Großer Erfolg für MATHILDE LIEBT«, Pressemeldung des WDR, in: *news aktuell*, 27.4.2006.

dem Feuilleton einen willkommenen Anlass, um Sexualität im Alter zu diskutieren. Er wurde überwiegend positiv rezipiert und für die taktvolle Inszenierung des kontroversen Themas gelobt.[178] Einige ambivalente Rezensionen kritisierten das einfallslose Drehbuch und die allzu konventionelle Regie,[179] woran sich auch die Verrisse stießen.[180]

Das als Fernsehfilm realisierte Projekt DIE VERZAUBERUNG (2007) war seit 2000 in Entwicklung, bis es im Herbst 2006 in Untertauern gedreht wurde. Paulus sagt zur komplexen Entstehungsgeschichte: »Die Realisierung hat so lange gedauert, weil ich bei den TV-Sendern zwischen den Stühlen gesessen bin. Die Chefs haben gewechselt und hatten andere Vorstellungen.«[181]

DIE VERZAUBERUNG erzählt von amourösen Urlaubsverwickelungen. Nelly (Katharina Abt) und Helmut (Christoph Waltz) treffen bei einem Almaufenthalt auf Karin (Katharina Müller-Elmau) und Walter (Heio von Stetten). Die Paare tauschen die jeweiligen Partner:innen. Auf dem Höhepunkt der neu entdeckten Begierden verschwinden die zwei jüngsten Kinder der Familien, die alleine eine Wanderung unternommen haben. Das Drama und die Angst führen eine Kehrtwende herbei, welche die Geliebten schließlich wieder voneinander Abstand nehmen lässt und sie in die gehabte Familienkonstellation zurückführt.

ORF 2 und das Erste strahlten DIE VERZAUBERUNG im Mai 2007 aus. Der Film wurde ambivalent rezipiert, positive und negative Rezensionen hielten sich die Waage. Lob erhielten die Darsteller:innen, die nuancierte Figurenzeichnung und die gelungene Aufbereitung einer wohlbekannten Thematik.[182] Weniger überzeugte Beobachter:innen monierten eine belanglose und langatmige Geschichte.[183]

178 O. V., »TV-Vorschau«, in: *Der Spiegel* 17 (2006), S. 182; Tilmann Gangloff, »Heißer Herbst«, in: *Stuttgarter Zeitung*, 26.4.2006, S. 30; Katrin Hildebrand, »Sex im Alter«, in: *Frankfurter Rundschau*, 26.4.2006, S. 18; Melanie Mühl, »Sie sind nicht mehr zwanzig«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26.4.2006, S. 44; Irene Heisz, »Liebes Leben«, in: *Tiroler Tageszeitung*, 28.4.2006, S. 16; Elke Zöller, »Bezaubernd«, in: *Sächsische Zeitung*, 28.4.2006, S. 11.

179 Regine Sylvester, »Hand aufs Herz«, in: *Berliner Zeitung*, 26.4.2006, S. 30; Julia Tiedke, »Hemmungslos«, in: *Ostthüringer Zeitung*, 28.4.2006, S. 128; Günter Verdin, »Von Alter und Torheit«, in: *Salzburger Nachrichten*, 28.4.2006, S. 27; spö, »Gefühle«, in: *Nordwest-Zeitung*, 28.4.2006, S. 14.

180 Christina Tilmann, »Oma, wie war dein Orgasmus?«, in: *Der Tagesspiegel*, 26.4.2006, S. 30; Hansjörg Spies, »Traviata Mathilde«, in: *Kleine Zeitung*, 28.4.2006, S. 91.

181 Pierre A. Wallnöfer, »Es gibt die Sünde auf der Alm«, in: *Salzburger Nachrichten*, 23.5.2007, S. 23.

182 O. V., »DIE VERZAUBERUNG«, in: *Der Spiegel* 21 (2007), S. 88; Heike Hupertz, »Erst ein Berggewitter, dann der Höhenrausch«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.5.2007, S. 38; Michael Pekler, »Gefährliches Gebirge«, in: *Der Standard*, 25.5.2007, S. 41; tsch, »Verwirrung auf der Alm«, in: *Nassauische Neue Presse*, 23.5.2007, S. 3; Cornelia Wystrichowski, »Seitensprung im Wanderurlaub«, in: *Saarbrücker Zeitung*, 23.5.2007; Norbert Wehrstedt, »Liebe auf der Traumalm«, in: *Leipziger Volkszeitung*, 23.5.2007, S. 15; Norbert Wehrstedt, »Zauberhaft«, in: *Leipziger Volkszeitung*, 24.5.2007, S. 15.

2009 realisierte Paulus in Burghausen und Bassano del Grappa den Fernsehfilm JEDER MENSCH BRAUCHT EIN GEHEIMNIS. Ursprünglich hätte die Geschichte in Salzburg und in den Abruzzen spielen sollen, aber der Bayerische Rundfunk setzte andere Drehorte durch.[184] Die Tragikomödie erzählt von einer unglücklichen Beziehung: Helmut (Joachim Dietmar Mues), unterdrückter Schuldirektor im vorzeitigen Ruhestand, und Luise (Hannelore Hoger), dominante Hausherrin, sind seit 30 Jahren ein – mittlerweile unglückliches – Paar. Auf einer Familienfeier kommt es zu einer unverhofften Entwicklung. Helmut verschwindet zunächst spurlos, um dann nach einigen Tagen in Italien aufgespürt zu werden. Dort will er von vorne beginnen, baut an einem neuen Leben, inklusive neuer Frau (Delia Mayer). Nach anfänglicher Wut und Entrüstung, die Helmuts Abgang in seiner Familie auslöst, kehrt langsam die Einsicht ein, dass sich auch im fortgeschrittenen Alter etwas ändern kann. Helmut und Luise finden spätes Glück in neuen Partnerschaften.

JEDER MENSCH BRAUCHT EIN GEHEIMNIS wurde im Jänner 2010 im Ersten ausgestrahlt und erhielt ambivalente Kritiken. Weder positive noch negative Rezensionen überwogen. Immer wieder kam die unsichere generische Identität des Films zwischen Komödie und Tragödie zur Sprache, auch das erzwungen wirkende Happy End konnte nicht überzeugen.[185] Nachdem Paulus in den 2000er-Jahren durch die Fernsehengagements nicht gerade vielbeschäftigt war, aber relativ kontinuierlich arbeiten konnte, wurde seine berufliche Situation im darauffolgenden Jahrzehnt immer schwieriger.

183 Hansjörg Spies, »Sommerfilmchen«, in: *Kleine Zeitung*, 25.5.2007, S. 82; Günter Verdin, »Abgrund der Gefühle«, in: *Salzburger Nachrichten*, 25.5.2007, S. 27; tu, »Unsäglich«, in: *Nassauische Neue Presse*, 25.5.2007, S. 3; o. V., »Urlaub in den Hexen-Bergen«, in: *Abendzeitung*, 25.5.2007, S. 20; Jan Wiele, »Jagdszenen«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 31.10.2008, S. 46. Ambivalente Bewertungen stammen von Judith von Sternburg, »Dezenter Höhenkoller«, in: *Frankfurter Rundschau*, 23.5.2007, S. 18; Stefan Fischer, »Hupf die Gams«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 31.10.2008, S. 47.

184 Pierre A. Wallnöfer, »›Dem Erdbeben entronnen‹«, in: *Salzburger Nachrichten*, 5.1.2010, S. 11.

185 Ursula Persak, »Ein Schlaffi gibt Gas«, in: *Nürnberger Nachrichten*, 4.1.2010, S. 8; Tilmann Gangloff, »Papa ist dann mal weg«, in: *Hamburger Abendblatt*, 6.1.2010, S. 9; Steffen Grimberg, »Bestes Bügelfernsehen«, in: *taz*, 6.1.2010, S. 17; Barbara Schweizerhof, »Wenn der Ehemann einfach verschwindet«, in: *Die Welt*, 6.1.2010, S. 24; Maria Katharina Wagner, »Ich bin ein Vater, holt mich hier raus!«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6.1.2010, S. 33; Norbert Wehrstedt, »Familien-Bild«, in: *Leipziger Volkszeitung*, 7.1.2010, S. 15; cwa, »Wunderbares Drama«, in: *Nassauische Neue Presse*, 8.1.2010, S. 1; SuHei, »Enttäuschend«, in: *Neue Kronen-Zeitung*, 8.1.2010, S. 52; wew, »Leicht«, in: *Nordwest-Zeitung*, 8.1.2010, S. 12; Stewe, »Seltsam«, in: *Neue Kronen-Zeitung*, 10.12.2010, S. 84.

## LETZTE ANSTRENGUNGEN. DIE 2010ER-JAHRE

2012 erschien eine Koproduktion zwischen Österreich, Deutschland und Rumänien, in die Paulus große Erwartungen setzte: der Kinofilm BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES (2012). Der Film greift einen historischen Stoff auf und führt zurück in die Endphase des Zweiten Weltkriegs. Alex (Lorenz Willkomm) und Ferry (Johannes Nussbaum) teilen nahezu alles: von ihrer Liebe für die Musik über das erwachende sexuelle Begehren bis zu ihrer frühreifen Haltung der Lebenswelt gegenüber. Im Rahmen der Kinderlandverschickung reisen beide nach Tschechien, um im dortigen Internat gegen die NS-Ideologie zu kämpfen.

Der Film wurde im Mai 2012 unter dem Titel UNSERE GROSSE ZEIT beim Kinderfilmfestival Goldener Spatz in Erfurt präsentiert. Bei der Preisvergabe unterlag er knapp und erhielt stattdessen eine lobende Erwähnung.[186] Die Kritik nahm BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES tendenziell negativ auf. Bemängelt wurden u. a. klischeehafte Handlungselemente und eine blasse Fernsehästhetik, davon ausgenommen waren die überzeugenden Leistungen der Darsteller:innen.[187] Insgesamt ist die Rezeption des Films schwer zu beurteilen, da einige Verrisse wenig aussagekräftige Kürzestkritiken sind. Paulus' Hoffnung auf einen Karriereschub war vergebens, der Kinderfilm in historischem Setting sollte seine letzte kommerzielle Kinofilmproduktion bleiben. Auf BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES folgte eine Reihe dokumentarischer und experimenteller Arbeiten sowie mehrere Schulfilmprojekte.

ARIADNE FÜR DIE ZUKUNFT – DIE LETZTE TAT DES GERARD MORTIER IN SALZBURG (2016) dokumentierte die Entstehung einer Opernproduktion der Salzburger Festspiele. Anhand von Interviews mit den Künstler:innen und Aufnahmen bei den Proben wurde eine Neuinszenierung von *Ariadne auf Naxos* begleitet, die 2001 unter der Regie von Jossi Wieler und Sergio Morabito im Großen Festspielhaus Premiere feierte. Dem Film gelingt ein atmosphärischer Blick hinter die Kulissen des Theaterbetriebs, der Zeitdruck, bauliche Hürden und die Perspektiven der Beteiligten vielstimmig abbildet. Diskutiert werden zudem die Komplexität der spezifischen Fassung, welche die Regisseure erarbeitet haben, das Zusammenspiel von Sprache und Musik

186 Frauke Adrians, »Gala für Goldspatzen«, in: *Thüringer Allgemeine*, 12.5.2012, S. 16.

187 Frauke Adrians, »BLUTSBRÜDER und EINSTEIN im Kino«, in: *Thüringer Allgemeine*, 10.5.2012, S. 14; Christina Krisch, »BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES«, in: *Neue Kronen-Zeitung* , 25.4.2013, S. 45; fan, »Burschen in der Weltkriegs-Provinz«, in: *Wiener Zeitung*, 25.4.2013, S. 28; RR, »Die Wirren des Krieges und der Dramaturgie«, in: *Kurier*, 25.4.2013, S. 56; irr, »Chorknaben auf der Flucht«, in: *Der Standard*, 25.4.2013, S. 36; p. a., »Lausbubenstreiche im Nazireich«, in: *Tiroler Tageszeitung*, 26.4.2013, S. 15; R. W., »Eine Freundschaft auf die Probe gestellt«, in: *Neues Volksblatt*, 27.4.2013, S. 24; Michael Omasta, »Der Krieg ist ein prima Spielplatz», in: *Der Falter*, 2.5.2013, S. 28; Christoph Huber, »Die NS-Ära aus Jugendperspektive«, in: *Die Presse*, 4.5.2013, S. 28; Florian Oberhummer, »Chorglanz statt Bombenhagel«, in: *Salzburger Volkszeitung*, 13.5.2013, S. 11.

sowie die Ablehnung vermeintlichen Regietheaters. Immer wieder kommt auch Gerard Mortier zu Wort, der scheidende Intendant des Festivals. Die Gespräche mit den Mitarbeiter:innen sind nicht durchgehend aufschlussreich, auch scheint der Stellenwert Mortiers, der im Titel genannt wird, angesichts seiner Beiträge für das gesamte Unterfangen überbetont. Wie bei früheren von Paulus' nichtfiktionalen Filmen handelt es sich bei diesem Projekt um eine mit minimalen Mitteln realisierte Produktion, was sich in der ausgeprägten MiniDV-Ästhetik und den fahrigen Kamerabewegungen bei der Dokumentation der Proben bemerkbar macht. Es ist auffällig, dass das Projekt erst 14 Jahre nach den Dreharbeiten fertiggestellt wurde, was selbst für die komplexen Entstehungsgeschichten von Paulus' Werken ein langer Zeitraum ist.

Das Land Salzburg beauftragte Paulus mit der Produktion eines Dokumentarfilms, FACES (2016), dessen Kurzfassung im Rahmen eines Festakts anlässlich der 200-jährigen politischen Zugehörigkeit Salzburgs zu Österreich uraufgeführt und später auf ORF 3 als SALZBURG FACES ausgestrahlt wurde.[188] Der Kurzfilm stellt den sichtbarsten Ausdruck jener langlebigen kulturpolitischen Symbiose dar, die Paulus und sein Heimatbundesland verband. Der Auftrag kam wohl aufgrund eines flehentlichen Appells des Filmemachers selbst zustande, der Landeshauptmann Wilfried Haslauer 2014 um Unterstützung angesichts einer dringenden finanziellen Notlage bat. Paulus betont in seinem Schreiben, dass er den Salzburger Raum und seine Bewohner:innen seit 30 Jahren filmisch repräsentiert und durch die Spielfilmproduktionen immer wieder als Arbeitgeber gewirkt hat.[189]

FACES ist eine Montage von *talking heads*: Salzburger:innen diskutieren vor der Kamera über sich selbst und ihren Alltag. Sie geben ihre Meinungen zu Arbeit, Tourismus, gegenwärtigen Problemen und zum Sinn des Lebens wieder. Kurze Szenen und eine Vielzahl von Sprecher:innen werden aneinandergereiht, sodass sich ein anregendes assoziatives Gewebe ergibt. Der *stream of consciousness* lebt von der Präsenz der Interviewpartner:innen. Der Film versucht, die Salzburger Bevölkerung in ihrer ethnischen, klassen- und alterstechnischen Vielfalt abzubilden. Die Agora von FACES verzeichnet Rede und Widerrede, von jeder sozialen Herausforderung – zur Sprache kommen Fremdenverkehr, Flüchtlinge, EU-Bürokratie – gibt es die unterschiedlichsten Auffassungen. Der Charme des Gesellschaftspanoramas ergibt sich neben den inhaltlichen Argumenten aus der raschen Abfolge unterschiedlicher diskursiver Haltungen. Ehrliches Räsonieren vermengt sich mit Voreingenommenheit

188 Die Veranstaltung, die am 14.4.2016 in der Salzburger Residenz stattfand, erinnerte an den 1816 unterzeichneten Vertrag von München, mit dem das Königreich Bayern einen großen Teil des heutigen Bundeslands Salzburg an das Kaisertum Österreich abtrat. FACES war Teil des kulturellen Programms.

189 Brief von Wolfram Paulus an Wilfried Haslauer, Land Salzburg, 15.3.2014, in: Filmarchiv Austria (Wien), Nachlass Wolfram Paulus, Box 28, diverse Korrespondenzen 2006, 2007, 2014, diverse Korrespondenzen 2014.

und bewusster Selbstpräsentation. Es ist ein zutiefst demokratisches Gewirr von Stimmen und Gesichtern, das seine Funktion als filmisches Beiwerk des Staatsakts zielsicher erfüllt.

HELDENZEITREISE (2017) war ein ambitioniertes, mit 120.000 Euro finanziertes Filmbildungsprojekt, das Paulus mit einer Vielzahl von Schüler:innen unterschiedlicher Schultypen umsetzte.[190] Der Film besteht aus sechs lose durch Erzähler:innenstimmen verbundene Episoden, die jeweils eine in Oberösterreich angesiedelte Heldentat in einer bestimmten Epoche inszenieren. Die erste Geschichte führt in ein keltisches Stammeslager im 1. Jahrhundert v. Chr., in dem eine junge Kundschafterin (Laura Pichler) einen hochrangigen römischen Gefangenen (Fritz Egger) befreit. Der zweite Kurzfilm erzählt vom jüdischen Minnesänger Mordechai (Lukas Stöger), der im 13. Jahrhundert um seine Autonomie kämpft. Episode 3 inszeniert das Frankenburger Würfelspiel, eine auf Anordnung von Adam von Herberstorff (Peter Raffalt) durchgeführte Massenhinrichtung, die 1626 zu einem Bauernaufstand führte. Der vierte Teil widmet sich der Vöcklabrucker Widerstandskämpferin Caroline Dorn (Barbara Macheiner), die sich der NS-Justiz entzog. Geschichte 5 ist eine in der Gegenwart angesiedelte Satire auf den Schulbetrieb, worin ein Lehrer (Mathias Burgstaller) durch ein kontroverses Aufsatzthema in Schwierigkeiten gerät. Die sechste Episode spielt in der nahen Zukunft, in der Aliens in Menschengestalt einen rasch wachsenden Frauenorden gründen. Bevor sie von der Polizei gestoppt werden können, werden die Schwestern auf einen fremden Planeten gebracht.

HELDENZEITREISE vereint vollkommen unterschiedliche Erzählungen und stilistische Ansätze, die allesamt das Heroische ergründen. Besonders die ersten beiden Episoden sind durchwegs gelungen und glänzen durch einen bemerkenswerten Aufwand an Ausstattung, Kostüm und Maske. Die späteren sind erratischer – sie besitzen alle sympathischen Ungenauigkeiten des Schulfilms –, bleiben aber einfallsreich und verquer. Es ist kein erhabenes Held:innentum, das der Film in Szene setzt, sondern ein leichtes, verspieltes. Die Protagonist:innen der Episoden gefallen sich darin, soziale Autoritäten zu provozieren. Gerät die Held:innenpose manchmal pathetisch, wird sie durch darstellerische Fehlleistungen und dramaturgische Längen konterkariert.

So sehr diese Zeitreise von der Kreativität der mitwirkenden Schüler:innen durchdrungen ist, hat sich Paulus damit auch eigene Herzensprojekte erfüllt: Mit der Mordechai-Episode setzt er eine Variante einer lange entwickelten Literaturverfilmung um (die Vorlage ist Friedrich Torbergs *Süßkind von Trimberg*), die Frauenorden-Dystopie basiert auf seinem Originaldrehbuch *Erscheinung*. Im Hinblick auf das Gesamtwerk ist besonders die letzte Episode interessant, weil sie feministische Selbstermächtigung in der Provinz im ungewohnten Register der Science Fiction erzählt.

190 Marina Mayrböck/Bernadette Krassay, »Eggelsberg ist derzeit Drehort für das Filmprojekt HELDENZEITREISE«, in: *Oberösterreichische Nachrichten*, Ausg. Innviertel, 26.8.2016, S. 31.

Das bleibt im Korpus von Paulus' realisierten Filmen eine Ausnahme. Es ist ein Versäumnis, dass die HELDENZEITREISE ihre unerhörten Begebenheiten nicht packend genug erzählt. Und dennoch handelt es sich um armes Kino im besten Sinn, das viele Menschen die transformatorische Kraft des Mediums hat spüren lassen.[191]

Paulus produzierte und verlieh HELDENZEITREISE selbst.[192] Der Film wurde in einigen Kinos in Oberösterreich und Salzburg gezeigt, die Hoffnung auf einen größeren Kinostart und eine Fernsehausstrahlung erfüllte sich nicht.[193]

VERHEXTE TAGE (2017) ist ein fiktionaler Kurzspielfilm über einen Konflikt zwischen zwei Mädchen, der mit übernatürlicher Unterstützung ausgetragen wird. Es handelt sich um ein Schulprojekt, das Wolfram Paulus mit einer Tamsweger Hauptschulklasse umsetzte. Dieses Werk wird hier stellvertretend für viele andere Kurzfilme genannt, die der Regisseur mit Schüler:innen und Pädagog:innen realisierte.

Mit MEIN LUNGAU (2020) kehrt Paulus zu den Wurzeln seines Kinos zurück. Der Dokumentarfilm über den Salzburger Bezirk setzt mit melancholischer Volksmusik und Paulus' Kommentar ein:

> Den Lungau hab ich vor genau 30 Jahren als Filmkulisse kennen und lieben gelernt. […] Diesmal will ich den heutigen Lungau erwischen, durchleuchten, ausloten. Ich will diesem so anderen Gau auf den Grund gehen […]. Diesmal such ich Menschen, die diesen Landstrich in seiner Eigenartigkeit und Andersartigkeit verkörpern und widerspiegeln.

Die Exotisierung, die hier ausformuliert wird, betreibt der Film mit einem Augenzwinkern. Letztlich relativiert sich die postulierte Besonderheit der Region, die ihre Herausforderungen mit vielen anderen ländlichen Gegenden in Europa teilt. MEIN LUNGAU zeichnet ein liebevolles Porträt des Gebirgsgaus und seiner Bewohner:innen.

Der Film widmet sich sieben Protagonist:innen bzw. Paaren aus unterschiedlichen Altersklassen und beruflichen Kontexten. Ihre Erzählungen über Herkunft und Alltag verdeutlichen, was die Lungauer:innen beschäftigt. Jobmangel, Strukturschwäche und Abwanderung sind Probleme, die immer wieder zur Sprache kommen. Gleichzeitig

191 Abseits des Kampfs um die persönliche Autonomie, den die Kurzfilme variantenreich darstellen, fehlt diesem armen Kino der breitere sozialrevolutionäre Impetus, der historische Formen des unvollkommenen Kinos auszeichnet. Siehe Julio García Espinosa, »For an Imperfect Cinema«, in: *Jump Cut* 20 (Mai 1979), S. 24–26; Lukas Foerster u. a. (Hg.), *Spuren eines dritten Kinos. Zu Ästhetik, Politik und Ökonomie des World Cinema*, Bielefeld: transcript 2013, https://doi.org/10.14361/transcript.9783839420614.

192 Heinz Bayer, »›Größtes Abenteuer meines Filmschaffens‹«, in: *Salzburger Nachrichten*, Aus Stadt und Land, 8.5.2018, S. 10.

193 O. V., »Zivilcourage: ›Heldentaten‹ werden mit Schülern in der Region verfilmt«, in: *Oberösterreichische Nachrichten*, Ausg. Innviertel, 25.7.2016, S. 27; krai, »2,7 Millionen Euro im Fördertopf für neue Projekte im Mostlandl Hausruck«, in: *Oberösterreichische Nachrichten*, Ausg. Wels, 21.9.2016, S. 27.

wird vom Freizeitangebot und von der Möglichkeit, naturnah zu leben, geschwärmt. Diese Qualitäten macht der Film mit beeindruckenden Landschaftsaufnahmen sichtbar. Der Film begleitet seine Hauptfiguren bei der Arbeit, aber auch im privaten Umfeld, schaut in ihre Wohnungen und Häuser. Paulus selbst zeigt sich immer wieder als Beobachter und Gesprächsteilnehmer, oder er meldet sich per Voiceover zu Wort, was den persönlichen Charakter des Dokumentarfilms unterstreicht. Für eine TV-Dokumentation ist die Betonung der Autorenperspektive ungewöhnlich, auch wenn die Erzählung insgesamt konventionellen ästhetischen Mustern folgt. Dem Film eignet zudem eine eigentümliche Melancholie. Dem schwer kranken Regisseur war bewusst, dass es sein letztes Werk sein würde. Er verstarb am 28. Mai 2020.

Die Vorführung von HEIDENLÖCHER bei der Berlinale 1986 machte den Großarler schlagartig im gesamten deutschsprachigen Raum bekannt. »Wolfram Paulus ist ein ernster junger Herr, der nur von Kunst redet«,[194] bemerkte ein Beobachter des Festivalauftritts. Die Pressereaktion auf die Kunst des ernsten Herrn fiel äußerst positiv aus. Das Wohlwollen der professionellen Filmkritik blieb dem Regisseur im Lauf der Jahrzehnte erhalten. Insgesamt wurden Paulus' 15 kommerzielle abendfüllende Spielfilme, egal ob es sich um Kino- oder Fernsehproduktionen handelte, ambivalent bis positiv aufgenommen (siehe Tab. 1).

**Tab. 1: Die Rezeption von Wolfram Paulus' Filmen durch die Filmkritik im deutschsprachigen Raum.**

| Filmtitel | Rezeption |
|---|---|
| HEIDENLÖCHER | positiv |
| NACHSAISON | positiv |
| DIE MINISTRANTEN | ambivalent |
| FAHRT IN DIE HAUPTSTADT | negativ |
| ZUG UM ZUG | ambivalent |
| DU BRINGST MICH NOCH UM | positiv |
| EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN | ambivalent |
| RENNLAUF | positiv |
| DER SCHATZ, DER VOM HIMMEL FIEL | ambivalent |
| REGENTAGE | ambivalent |
| AUGENLEUCHTEN | positiv |
| MATHILDE LIEBT | positiv |
| DIE VERZAUBERUNG | ambivalent |
| JEDER MENSCH BRAUCHT EIN GEHEIMNIS | ambivalent |
| BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES | negativ |

194 Claudius Seidl, »Es lebe der Zweifel!«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 20.2.1986, S. 38.

Die einzigen Ausnahmen dieser Tendenz sind der erste Fernsehfilm FAHRT IN DIE HAUPTSTADT und der letzte Kinofilm BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES. Beide Werke erhielten im Vergleich zu anderen Arbeiten wenig Resonanz. Die Ablehnung von FAHRT IN DIE HAUPTSTADT hatte keine Konsequenzen, da der Regisseur in der ersten Hälfte der 1990er-Jahre verhältnismäßig gut beschäftigt war. Die Reaktion auf BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES wog schwer, weil Paulus' letzter Kinofilm AUGENLEUCHTEN schon fast zehn Jahre zurücklag. Zusammenfassend schaffte Paulus es also, trotz schwieriger Arbeitsbedingungen und geringer Budgets kontinuierlich neutrale bis gute Kritiken zu erzielen.

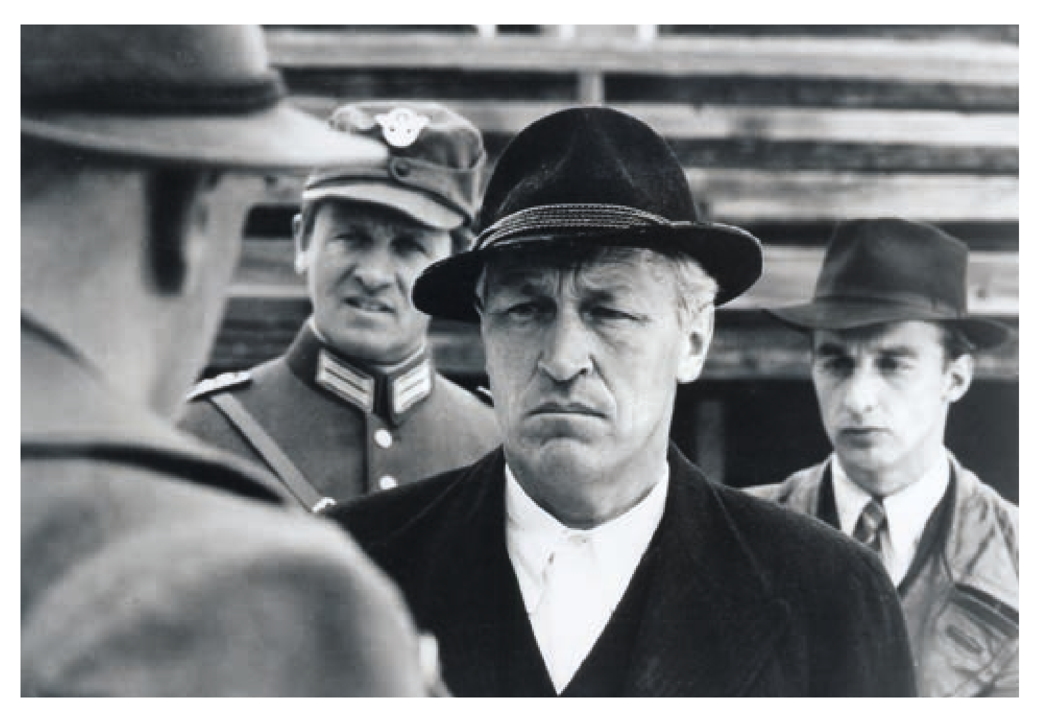
Mit seinem ersten Langfilm trat der Regisseur auf hohem Niveau in die Filmwelt ein. Dieser Status war auf Dauer schwer aufrechtzuerhalten. Mitte der 1990er-Jahre wurde noch geklagt, Paulus sei in der österreichischen Filmkultur überpräsent, da ZUG UM ZUG und DU BRINGST MICH NOCH UM zwei wichtige Festivals eröffneten.[195] Ab dem Ende der 1990er-Jahre war in der Presse von Paulus' vorgeblich dominanter filmkulturellen Position nichts mehr zu spüren. Im Fernsehen fand der Großarler zwar weiterhin ein – bisweilen umfangreiches – Publikum, aber bedeutende auteuristische Projekte gelangen ihm keine mehr. Aus der Retrospektive betrachtet war Wolfram Paulus' Werdegang ein langsamer, aber stetiger Abstieg. Auf diesem Weg sind ihm einige überaus sehenswerte Filme gelungen.

Das Œuvre fand nicht nur beim professionellen Publikum der Filmkritiker:innen Anklang, sondern erregte auch das Interesse der Landbevölkerung, deren Aufmerksamkeit Paulus so nachdrücklich suchte. Aufgrund der späten Fernsehausstrahlung von HEIDENLÖCHER am 20. November 1989 wandte sich ein Schwarzacher Bergbauer mit einem energischen Leserbrief an die *Salzburger Nachrichten*. Die Ausstrahlung um 23.15 Uhr sei eine »Gemeinheit«: »Wir, die wir um 5.30 Uhr aufstehen müssen, werden damit vor den Kopf gestoßen.« Der Verfasser, der keinen VHS-Recorder besaß, war auf eine frühere Sendung angewiesen. Er forderte die Zeitung auf: »Appellieren Sie bitte daher an den ORF, H[E]IDENLÖCHER im Hauptabendprogramm auszustrahlen. Wir hoffen auf Ihre Unterstützung im Sinne der ländlichen Bevölkerung und nicht zuletzt im Sinne des österreichischen Films.«[196]

195 Robert Buchschwenter, »Ein Heimspiel, wenige Treffer«, in: *Die Presse*, 5.12.1994; Claus Philipp, »Schlankheitskur mit segensreichen Folgen«, in: *Der Standard*, 5.12.1994, S. 16.
196 Martin Gwechenberger, »Appell an den ORF!«, in: *Salzburger Nachrichten*, 18.11.1989, S. 32.



# ÄSTHETIK UND MOTIVE


HEIDENLÖCHER


DIE MINISTRANTEN

# ANGEMACHT VON DER WIRKLICHKEIT
## DER VIELSCHICHTIGE REALISMUS VON WOLFRAM PAULUS

**ANDREY ARNOLD**

Der Begriff Realismus und die damit verknüpften Ideen und Vorstellungen wurden im Lauf der Geschichte des Films und der Filmtheorie immer wieder strittig diskutiert. Die Ursache liegt auf der Hand: Film ist ein Teil der Wirklichkeit, und Wirklichkeit steht immer auf dem Spiel. Daher sind realistische Strömungen ein Element jeder national markierten Filmgeschichte, bisweilen aufgehängt an einflussreichen oder prominenten Galionsfiguren. So dient das Werk eines Filmemachers wie Roberto Rossellini in historiografischen Untersuchungen zum italienischen Kino oft als exemplarisches Anschauungsmaterial für die ästhetischen Eigenheiten des Neorealismus. Ähnlich verhält es sich mit dem filmischen Schaffen von Jean Renoir und dem Poetischen Realismus im Kontext französischer Filmgeschichte.

Ob der österreichische Film über vergleichbare Figuren verfügt, sei dahingestellt. Fakt ist allerdings, dass sich die implizite und explizite Auseinandersetzung der globalen Filmkultur mit unterschiedlichen Spielarten des filmischen Realismus seit jeher auch im Schaffen von österreichischen Filmemacher:innen widerspiegelt, gebrochen in den diskursiven Prismen des nationalen Kontexts und der subjektiven künstlerischen Praxis. Diese Brechungen können in ihrer jeweiligen Spezifität Aufschluss geben über unser stetig mutierendes Verständnis von filmischem Realismus. In der Folge werden Filme von Wolfram Paulus unter dem Gesichtspunkt medienspezifischer Realismuskonzepte näher betrachtet: Teile seines Schaffens stehen exemplarisch für eine holistische Artikulation und Konturierung der filmbezogenen Realismusidee.

Zum Zweck einer solchen Perspektivierung, die im Idealfall sowohl unseren Blick auf das Schaffen von Wolfram Paulus als auch unsere Auseinandersetzung mit Realismus im Film schärfen wird, möchte ich zunächst einen kurzen Abriss der Theoriegeschichte des filmischen Realismusbegriffs skizzieren. Davon ausgehend werde ich anschließend einige Realismusthesen postulieren, um mein Verständnis des Begriffs in eine sinnfällige und intersubjektiv nachvollziehbare Form zu bringen. Diese Thesen

sollen in Bezug zu Paulus' Werk gesetzt werden, um dessen spezifische Realismusfigurationen konkreter zu veranschaulichen. Zuletzt will ich versuchen, die vielgestaltigen Realismusstrategien des Regisseurs im Hinblick auf realistische Strömungen in der österreichischen Filmgeschichte zu kontextualisieren.

## EINE THEORIEGESCHICHTE DES FILMISCHEN REALISMUSBEGRIFFS

Realismus ist ein notorisch labiler Begriff. Das liegt an seiner inhärenten Koppelung an drei andere Begriffe, die noch labiler und schwerer zu fassen sind: Wahrnehmung, Wahrheit und Wirklichkeit. Der Einzug einer medialen ›Zwischenebene‹ – z. B. Film – macht die ontologischen und epistemologischen Vexierbilder, die organisch aus diesem Begriffsgefüge erwachsen, keine Spur weniger widersprüchlich. Davon zeugen etliche theoriegeschichtliche Bestandsaufnahmen, die ihre eigene Orientierungslosigkeit im Angesicht des wuchernden Diskursdickichts rund um das Wort Realismus konstatieren. »Das Reden über Realismus kann schon seit längerem kein Ende finden. Abgrenzungen sind für den hiesigen Zweck so notwendig wie die Frage nach der heutigen kulturellen Bedeutsamkeit dieses Redens«,[1] heißt es etwa in einem deutschsprachigen Wörterbuch ästhetischer Grundbegriffe. Und weiter: »Der Terminus Realismus operiert auf einem außergewöhnlich breiten Bezeichnungsfeld.«[2]

Oder, um André Bazin, einen Kronzeugen der unablässigen filmwissenschaftlichen Realismusverhandlung, zu zitieren:

> The word ›realism‹ as it is commonly used does not have an absolute and clear meaning, so much as it indicates a certain tendency toward the faithful rendering of reality on film. [...] [T]his movement toward the real can take a thousand different routes [...]. The movement is valuable only insofar as it brings increased meaning (itself an abstraction) to what is created.[3]

Bazin versteht Realismus also als einen Hilfsbegriff, der weniger der Fixierung ontologischer Tatsachen dient als der intellektuellen Greifbarkeit filmischer Wirklichkeitsbezüge. Mehr als ein halbes Jahrhundert später hält Christian Pischel in diesem Sinne fest:

1 Wolfgang Klein, »Realismus/realistisch«, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch*, Bd. 5: *Postmoderne – Synästhesie*, Studienausgabe, Stuttgart/Weimar: Metzler 2010, S. 149–197, S. 149.
2 Ebd.
3 André Bazin, *Jean Renoir*, hg. v. François Truffaut, New York: Da Capo Press 1992, S. 85.

> [Filmischer] Realismus wird […] als immer neu zu befragende Größe sichtbar, die wie kaum eine zweite im 20. Jahrhundert zwischen den ästhetischen Potentialen der Medientechnologie und den epistemischen, politischen und unterhaltungsökonomischen Ansprüchen an den Mediengebrauch vermittelte.[4]

Hinzu kommt, dass alle Bedeutungen des Realismusbegriffs, sei dieser nun filmbezogen oder nicht, »dadurch in Zusammenhang [stehen], daß sie auf die Ausbildung des modernen Wirklichkeitsbegriffs im 18. Jahrhundert zurückgehen«.[5] Besagter Wirklichkeitsbegriff wurzelt in der Philosophie der Aufklärung,[6] genauer gesagt in ihrer direkten wie indirekten, positiven wie negativen Ausformung der Idee einer von den Subjekten der Erkenntnis unabhängigen Wirklichkeit. Aus dieser Idee geht ein bis heute gängiges medientheoretisches Realismuskonzept selbstverständlich hervor: jenes von Realismus als Verfahren einer medial vermittelten, repräsentativen Annäherung an besagte Wirklichkeit per Nachahmung, Wiedergabe oder (Re-)Konstruktion. Der so gefasste Realismusbegriff ist »seitdem immer wieder spezifiziert worden«,[7] er wurde

> als Epoche, als Stil, als allgemeine Kunstmethode und -theorie definiert, den Prosagattungen angenähert, als Wertbegriff ausgebildet, als Produktions- wie als Rezeptionsweise von Kunst bestimmt, mit moralbildenden und sozialen Funktionen aufgeladen, von Romantik und Naturalismus abgesetzt, mit zahlreichen Adjektiven und Präfixen komplettiert.[8]

Mithin war Realismus als fungibler Terminus stets zur Hand, wenn es um das Verhältnis zwischen Kunst und Wirklichkeit ging. Zumeist nahm er für sich in Anspruch, einen direkten, vergleichsweise unverfälschten Draht zu einer maßgeblichen Wirklichkeit seiner Wahl herzustellen, während er andere Formen der Realitätsaneignung explizit oder implizit bezichtigte, diese ›wahre‹ Wirklichkeit zu verstellen oder zu verfremden. Doch in der Theoriebildung des frühen 20. Jahrhunderts – die im Fahrwasser der Moderne beginnt, überkommene Vorstellungen totalitärer ›Objektivität‹ radikal infrage zu stellen – verunklaren sich dieses Denkmuster und seine Anwendung auf die Kunst zusehends.[9] Zeitgleich konsolidiert sich Realismus in dieser Zeit vollends als kunsttheoretische Gattungsbezeichnung.

4 Christian Pischel, »Filmischer Realismus und Indexikalität«, in: Thomas Morsch/Bernhard Groß (Hg.), *Handbuch Filmtheorie*, Wiesbaden: Springer 2021, S. 323–343, S. 326, https://doi.org/10.1007/978-3-658-08998-6_17.
5 Klein, »Realismus/realistisch«, S. 150.
6 Ebd.
7 Ebd., S. 151.
8 Ebd.
9 Roman Jakobson, »Die Rolle der subjektiven Einstellung. Über den Realismus in der Kunst«, in: ders., *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 129–140, S. 130.

Die intensive Auseinandersetzung mit verschiedenen Realismuskonzepten im Zuge der Moderne korrespondiert mit der Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des Films als Technik, Medium, Kunstform und Industrie. Die widerstreitenden Denkbewegungen des laufenden Diskurses rund um die (Un-)Möglichkeiten der Wiedergabe von Wirklichkeit wurden vom Filmischen kraft seiner technischen Eigenschaften stark befeuert – und vor neue Herausforderungen gestellt. Guido Kirsten markiert mit Bezug auf Roman Jakobson eine Reihe von Zugängen, die sich dabei im Lauf der Zeit in der Filmtheorie formiert haben.[10] Der formalistische Zugang definiert Realismus als einen Satz produktionsseitiger filmischer Verfahren, die auf rezeptionsseitige Plausibilität abzielen. Der poetische Zugang verbindet den Wirklichkeitseffekt bei der Rezipient:in mit deren subjektiver Wahrnehmung von Nebensächlichkeit und Bedeutungsmangel in Filmen. Der filmhistorische Zugang nutzt den Begriff schlicht zur Markierung bestimmter kunstgeschichtlicher Epochen.

Auf Basis dieses Verzeichnisses historischer Realismuskonzeptionen notiert Kirsten die Vorherrschaft einer Sichtweise, die Realismus vorwiegend als »Eigenschaft der infrage stehenden Filme« verhandelt, mithin als etwas, das ihrer ästhetischen Struktur inhärent ist. Er selbst plädiert dafür, den Begriff als eine »Art der rezeptionsseitigen Bedeutungsproduktion« zu verstehen, und entwirft einen »realistischen Lektüremodus«, der drei »aufeinander bezogene Teiloperationen« der Filmrezipient:innen voraussetzt: eine homologe Relation der Referenzwelten ›Filmfiktion‹ und ›Wirklichkeit‹, eine kausallogische Narrativierung der filmischen Diegese sowie eine wie auch immer geartete Immersion in besagte Narration. Kirsten spricht von realistischer »Ostentation«, wenn Filme vermittels bestimmter Markierungen zu dieser Art von Lektüre einladen oder auffordern. Inspiriert vom französischen Medienwissenschaftler Roger Odin, nennt er seinen reziproken Ansatz »semiopragmatisch«.[11]

Dass sich Kirstens Ansatz als ausdrücklicher Gegenentwurf zu bestehenden Traditionslinien im filmischen Realismusdiskurs deklariert, ist für dessen Wirkungsweisen bezeichnend, wie Christian Pischel in seiner ausführlichen Chronik und Exegese der Theoriegeschichte des Filmrealismus nachzeichnet.[12] Aus Pischels Sicht stolpern Versuche der Verstetigung eines kohärenten Realismusbegriffs im Zusammenhang mit Film immer wieder über ihre eigenen Grenzen, Auslassungen und immanenten Unstimmigkeiten, nur um in Folge zu einem weiteren Anlauf in die entgegengesetzte Richtung zu starten. Am Anfang dieses Zickzackkurses steht eine von Bazin ausgelegte theoretische Spur, die man heute mit einem Terminus aus der

10 Guido Kirsten, *Filmischer Realismus*, Marburg: Schüren 2013, S. 19–26.
11 Ebd., S. 26–29.
12 Pischel, »Filmischer Realismus und Indexikalität«.

Medienwissenschaft als »Wirklichkeitstransfer«[13] bezeichnen könnte. Diese Spur zielt implizit auch auf eine Rehabilitation des Films ab, der vom Nationalsozialismus und anderen Todesideologien als Instrument folgenschwerer Hetze und Manipulation genutzt und damit kompromittiert worden war. Bazin selbst sieht den Film der Wirklichkeit verpflichtet, bringt diesen Gedanken jedoch nie auf eine eindeutige Formel. Peter Wollen schlägt später den Begriff der Indexikalität vor, der eine physische, materielle (und damit ›reale‹) Verbindung zwischen dem fotochemisch erzeugten Filmstreifen und der von ihm abgebildeten Objektrealität konnotiert.[14] Christian Metz setzt dieser Konzeption wiederum eine strukturalistische Kritik an der ideologischen Konstituiertheit filmischer Wirklichkeiten und ihrer trügerischen Realismuseffekte entgegen.[15]

Diesem Zugang, der bisweilen dazu neigt, sich in zirkulären Totschlagargumenten zu erschöpfen, widersetzen sich Neoformalist:innen wie David Bordwell und Kristin Thompson, deren rationalistische Analyse von Filmsprache unter Realismus vornehmlich eine ästhetische Normabweichung im kulturindustriellen Kontext versteht.[16] Spätestens die Durchsetzung des Digitalen im Filmwesen sorgt dann für eine Rückkehr der Indexikalität im Angesicht einer vermeintlich verschärften Manipulierbarkeit von Laufbildmaterial – als eine »Errettung der äußeren Wirklichkeit«,[17] um es mit Siegfried Kracauer, einem weiteren Realismustheoretiker des Kinos, auszudrücken. Kracauer sieht im Realismus v. a. eine lebendige Möglichkeitsform, sich auf die Wirklichkeit jenseits ihrer systemisch fixierten Kategorisierungen einzulassen und diese über die eigene Wahrnehmung neu zu formieren und umzudeuten. Aber auch die vermeintliche Manipulierbarkeit des Digitalen wird alsbald relativiert und historisiert, was den Diskurs stärker in Richtung des Rezeptionsprozesses und der eigenmächtigen Interpretation von Filmen durch die Zuschauer:innen lenkt. Diesen Punkt macht die Semiopragmatik stark.

All das führt zum schlichten – und im Kern bereits von André Bazin gezogenen – Schluss, dass der filmische Realismusbegriff (genau wie sein Wurzelbegriff, die Realität) ein unzuverlässiger Hilfsterminus bleiben muss. Vielleicht liegt genau darin sein

13 Tanja Hackenbruch, »Der Wirklichkeitstransfer. Eine neue Theorie in der Medienwissenschaft«, in: Matthias Steinmann/Rudolf Groner (Hg.), *Exkursionen in Sophies zweiter Welt. Neue Beiträge zum Thema des Wirklichkeitstransfers aus psychologischer und medienwissenschaftlicher Sicht*, Bern/Stuttgart/Wien: Haupt 2008, S. 387–406.

14 Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, 3., aktual. u. erw. Aufl., Bloomington: Indiana University Press 1972, S. 116–154.

15 Christian Metz, »The Imaginary Signifier«, in: ders., *Psychoanalysis and the Cinema. The Imaginary Signifier*, London: Macmillan 1983, S. 3–87, S. 74–76.

16 David Bordwell/Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction*, 10. Aufl., New York: McGraw-Hill 2010, S. 483–485.

17 Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, hg. v. Karsten Witte, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.

politisches Potential. Wesentlich ist für den Laufbildrealismus letztlich nur, dass er eine Beziehung zwischen Film, Wahrnehmung, Vorstellung und Wirklichkeit markiert, die von Durchlässigkeit gekennzeichnet ist. Realismus ist also der Punkt, an dem sich Film und Wirklichkeit berühren. Ausgehend von dieser Grundannahme will ich im nächsten Abschnitt versuchen, meine eigenen Überlegungen zum Realismus im Film ausführlicher darzulegen und in Form einiger nachvollziehbarer Thesen zu fassen. Mein Anspruch ist dabei weniger der eines abgeschlossenen Realismusbegriffs, sondern der einer offenen Bündelung der unterschiedlichen Realismuskonzepte, die in der vorgängigen Theoriegeschichte aufgefächert wurden: mithin ein Versuch, diese auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, der auf die Inklusion unterschiedlicher filmischer Zugänge und Verfahrensweisen abzielt, jedoch nicht auf die Abgrenzung einer realistischen Norm.

## ANKERPUNKTE DES REALISTISCHEN ERZÄHLENS IM FILM

Realismus hat mit Wahrheit nichts zu tun – zumindest nicht im Sinn eines objektiven, absoluten, unverrückbaren, totalitären und allgemeingültigen Wahrheitsbegriffs. Realismus ist ein vielgestaltiger Stil, der sich bestimmter künstlerischer Techniken bedient, um Bezüge zu geteilten Wirklichkeiten und Erfahrungswelten herzustellen. Daher ist die Wirkung von Realismus stets relativ und von den Wahrnehmungen jener abhängig, die mit diesen Wirklichkeiten und Erfahrungswelten in Kontakt stehen. Nur sie verfügen im betreffenden Kontext über die Ausformung eines Realismusbegriffs, der sozial operabel werden kann. Die Idee einer geteilten Wirklichkeit rührt von Jacques Rancière her, der von einer »Aufteilung des Sinnlichen«[18] spricht. Dabei handelt es sich um ein

> System […] von Normen oder Gewohnheiten, die implizit die Wahrnehmung der gemeinschaftlichen Welt bestimmen, wobei Wahrnehmung hier für eine Topologie steht, die in Abhängigkeit von den Plätzen, die die Individuen in Raum und Zeit einnehmen, ihnen bestimmte soziale Funktionen, Tätigkeitsformen und Weisen zu sprechen zuordnet. […] Die Aufteilung des Sinnlichen […] definiert die Ästhetik der Politik.[19]

Eine geteilte Wirklichkeit ist also eine politische Wirklichkeit, da sie von denen, die sie teilen, immer wieder neu verhandelt werden muss.

18 Jacques Rancière, »Die Aufteilung des Sinnlichen. Ästhetik und Politik«, in: ders., *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, hg. v. Maria Muhle, 2., durchges. Aufl., Berlin: b_books 2008, S. 21–73.

19 Maria Muhle, »Einleitung«, in: Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen*, S. 7–19, S. 10.

Im künstlerischen Zusammenhang findet Realismus auf der Ebene der Ästhetik ebenso statt wie auf der Ebene der Narration. Narrativer Realismus tritt oft als Ideologie in Erscheinung: Etwas muss auf eine bestimmte Weise erzählt werden, weil es in Wirklichkeit auch so passiert ist/passiert wäre/passieren würde. Wer das behauptet, meint die betreffende Wirklichkeit zu kennen und sucht v. a. eine Bestätigung dieser Kenntnis. Wer dogmatisch auf einer solchen Bestätigung beharrt, ohne Gründe jenseits der Tatsächlichkeit von Gegebenheiten anzuführen, unterdrückt bereits die Potentialität anderer Wirklichkeiten zugunsten eines normativen Diktats der Wahrscheinlichkeit. Ästhetischer Realismus ist im Vergleich ideologisch neutral, kann aber umstandslos im Namen aller nur erdenklichen Ideologien eingespannt und ins Feld geführt werden. Als Wirklichkeitseffekt wird er wirksam über die absichtsvolle Ausformung bestimmter ästhetischer Eigenschaften künstlerischer Erzeugnisse. Im Fall von Film lassen sich dabei einige korrelierende Parameter verzeichnen, die ich hier unter dem Begriff der Realismusverstärker fassen will.

Der folgende Parameterkatalog ist keine Anleitung für das Erringen eines maximalen, optimalen Realismuseffekts. Vielmehr handelt es sich um den Versuch, Realismus als modulare Technik zu begreifen, die ihre künstlerische Wirksamkeit im Zusammenspiel flexibler ästhetischer Eigenschaften entfaltet und im prekären Wechselverhältnis zu geteilten Wirklichkeitswahrnehmungen steht. Somit stellt Realismus keine fixe Stilschablone dar, die auf unhintergehbaren Prinzipien und Paradigmen fußt, sondern eine verstellbare ästhetische Frequenz, eine künstlerische Strategie, die stilistisch gradiert werden kann und auch in dezidiert unrealistischen Zusammenhängen, von der Sitcom bis zum Fantasy-Blockbuster, regelmäßige Anwendung findet.

## REALISMUSVERSTÄRKER

### ÄHNLICHKEIT

Der Bezug zu geteilten Wirklichkeiten, den der Realismus herstellt, wird zunächst als Ähnlichkeit erfahrbar. Das heißt, dass die Wahrnehmung eines Films mit der Wahrnehmung einer Wirklichkeit korrespondiert. Auf einer ästhetischen Ebene bedeutet das die Herstellung von Vergleichbarkeiten. Wo der Dokumentarfilm eine vorgefundene oder hergestellte Wirklichkeit über die Aufnahme vermittelt präsentiert, handelt es sich beim realistischen Spielfilm um den Versuch einer wahrnehmungsgetreuen Repräsentation.[20] Banal gesagt: Wenn ich eine Tasse abbilden möchte, weil diese Tasse in ihrer Dinglichkeit die Anmutung und den Charakter einer geteilten Wirklichkeit widerspiegelt, versuche ich, dem Abbild dieser Tasse möglichst präzise

20 Womit noch nicht gesagt ist, wessen Wahrnehmung hierbei als Richtlinie dient.

gerecht zu werden. Der gleiche Ansatz lässt sich auch auf Lichtverhältnisse, Klangkulissen, Texturen, Physiognomien, Timbres, Tonalitäten, Stimmungen, Situationen, Verhaltensweisen, Handlungen, Prozesse, Körperlichkeiten, Verhältnisse, Beziehungen u. Ä. anwenden. Ähnlichkeit bezieht sich nicht nur auf die wahrnehmbare Übereinstimmung von Oberflächen, sondern genauso auf die Wiedergabe von Strukturen, Systemen und Zusammenhängen. Will man die Mechanismen und Dynamiken eines sozialen Gefüges porträtieren, wird etwa die Verhandlung der Historizität dieses Gefüges den Realismus des Porträts vertiefen, da sie eine zeitliche Dimension einfügt: Anstatt etwas als Gegebenheit hinzustellen, wird dessen sukzessive Entwicklung in Abhängigkeit von historischen Faktoren ins Bild gesetzt.[21]

Dabei bewegt sich der Parameter Ähnlichkeit stets in einem Spannungsfeld zwischen dokumentarischer Wiedergabe und fiktionaler Verallgemeinerung, subjektiver Wahrheit und objektiver Beobachtung. Es gibt freilich auch einen gefühlten Realismus, der durchaus wahrhaftig sein kann, aber oftmals nur eingeschränkt zugänglich und als Realismus ersichtlich ist.[22] Als Stil versucht Realismus hingegen, sich über die intersubjektive Verifizierbarkeit seiner Ähnlichkeiten eines Wirklichkeitsbezugs zu vergewissern und so an geteilte Wirklichkeiten anzudocken. Dafür bedient er sich unterschiedlicher Strategien und definiert sich vornehmlich über Wiedererkennung. Realismus wird mithin wirksam, wenn jemand für sich konstatiert: Ja, das kenne ich, so ist das. Oder: Ja, genau so sieht das aus. Oder: Ja, genau so fühlt sich das an.[23] Die Wirksamkeit von Realismus in einem spezifischen Kontext steht in direktem Bezug zu solchen Resonanzen.

## SPEZIFITÄT

Realismus ist partikular. Er definiert sich nicht über Gemeinplätze, sondern über Sonderung und Besonderheit. Gerade so stellt er Bezüge zu spezifischen Wirklichkeiten her. Etwas ist so, und zwar genau so, und nicht (oder nur unwesentlich) anders: Das ist das Ideal, die Asymptote der Realismusbestrebung. Auf diese Weise vollzieht

21 Siehe Bertolt Brechts Kritik am Abbildrealismus: »[W]er von der Realität nur das von ihr Erlebbare gibt, gibt sie selbst nicht wieder. Sie ist längst nicht mehr im Totalen erlebbar« (Bertolt Brecht, »Der Dreigroschenprozeß«, in: ders., *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 21: *Schriften 1. 1914–1933*, hg. v. Werner Hecht u. a., Berlin/Weimar; Frankfurt am Main: Aufbau/Suhrkamp 2003, S. 448–514, S. 469).

22 In einem Text über Plansequenzen räsoniert Pier Paolo Pasolini, eine zentrale Vorbildfigur im frühen Schaffen von Wolfram Paulus, über Formen eines solchen subjektiven, expressionistischen Realismus (Pier Paolo Pasolini, »Observations on the Long Take«, in: *October* 13 [Sommer 1980], S. 3–6).

23 Hierin liegt das Geheimnis der Authentizität: Authentisch ist das, was von Menschen, die mit einer bestimmten Materie zu tun haben, als in ihren Augen getreues Abbild dieser Materie anerkannt wurde.

Realismus eine gezielte Adressierung, der zuweilen große Aktivierungskraft innewohnt. Ein einfaches Beispiel wäre der Blick in den Spiegel, der die Frage aufwirft: Bin das ich? Aus der Erkenntnis, dass dem so ist, können Schlüsse gezogen werden. Genauso eignet Filmaufnahmen, in denen eine bestimmte Person zu sehen ist, meist eine stärkere Verbindlichkeit für diese Person. Irgendetwas daran betrifft sie. Ähnlich verhält es sich mit Realismus. Weil ein Abbild in seiner Spezifität, die einem innig vertraut ist, wiedererkannt wird, kommt es uns näher und gewinnt Macht über uns. Aus diesem Grund ist Realismus immer ein Prozess des Fokussierens, der Präzision. Dieser kann sich auf allen filmischen Ebenen äußern: im Kostüm, in der Sprache, in der Genauigkeit der Gesten.

André Bazin meint eben das, wenn er schreibt: »Das Reale zu respektieren, heißt in der Tat nicht, seine Erscheinungsformen anzuhäufen, es bedeutet im Gegenteil, es von allem, was nicht wesentlich ist, freizulegen, um in der Einfachheit die Vollständigkeit zu erreichen.«[24] Bei Realismus geht es darum, etwas, was so ist, von dem, was nicht so ist, zu trennen. Dabei gibt es nicht den einen richtigen, essentiell realistischen Weg. Die eben genannte Reduktion auf das Wesentliche ist nur einer von vielen Wegen, die Spezifizierung zu steigern. Eine weitere Möglichkeit wäre das Vertrauen auf Ausstrahlung und Präsenz von Laiendarsteller:innen im Vergleich zur Künstlichkeit von einstudiertem Schauspiel, eine andere die Nutzung bestimmter Orte als Kulissen, die mit sich selbst identisch sind. In beiden Fällen geht es um die Herstellung eines vermeintlich direkten Drahts zur Wirklichkeit *qua* Wirklichkeit.

## OFFENHEIT

Was offen ist, zeugt von Wirklichkeit, weil es potentieller Veränderung unterliegt. Unveränderlich ist nur das Unwirkliche, das hehre Ideal. In Sachen Offenheit wähnt sich das Kino nicht zuletzt kraft seiner Gebundenheit an eine automatisierte audiovisuelle Aufzeichnungsapparatur anderen Kunstformen überlegen, was diesen Parameter zu einem der wichtigsten Aspekte filmischer Realismusdiskurse macht. Ganz gleich, ob Jacques Rivette das Kino von Roberto Rossellini als »in jedem Augenblick ungesichert«[25] umschreibt oder ob Gilles Deleuze das Zeit-Bild als Darstellungsform bezeichnet, die den bedrängenden dramaturgischen Zwängen des Aktions-Bilds enthoben ist,[26] stets schwingt das Bedürfnis einer Öffnung und Entgrenzung mit.

Offenheit kann demnach die Bereitschaft von Filmemacher:innen sein, Unwägbarkeiten vor der Kamera zuzulassen und sich den spontanen Eingebungen der Realität

24 André Bazin, »Verteidigung von Rossellini«, in: ders., *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, Köln: DuMont Schauberg 1975, S. 156–166, S. 164–165.
25 Jacques Rivette, »Brief über Rossellini«, in: *Filmkritik* 151 (Juli 1969), S. 447–454, S. 447.
26 Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino II*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 11–26.

hinzugeben. Ebenso kann sie bedeuten, bei der Gestaltung eines Films akribisch auf die Unbestimmbarkeit von Stimmungen zu achten, die freie Zirkulation unterschiedlicher Perspektiven, Identifikationsangebote und Interpretationen zu gewährleisten sowie Realitäten jenseits des Films und seiner Verweissysteme ins Bewusstsein zu rufen. Das kann beim Dreh, in der Montage oder in der Postproduktion passieren. Resultat ist stets die Ausstellung eines Entwurfscharakters, die Simulation von Kontingenz im Kontrast zu Künstlichkeit und Kontrolle, die dem Film seit jeher eigen ist:

> Cinema has […] historically worked to make the contingent legible. The actualities of early cinema presented themselves as the potential catalogues of everything – from scenes of daily life to natural catastrophes, executions, parades, and spectacles. They promoted the sense that contingency, and hence the filmable, have no limit.[27]

## UNBÄNDIGKEIT

Unbändigkeit ist eine Steigerungsform von Offenheit. Chaos und Entropie tragen maßgeblich zum Eindruck einer filmischen Wirklichkeit bei, die sich totaler Kontrolle entzieht und sich somit unserer alltäglichen, von zahlreichen Kontingenzen gekennzeichneten Wirklichkeitserfahrung annähert. Dabei spielt es im Grunde keine Rolle, ob der Unbändigkeitseindruck künstlich erzeugt oder auf frischer Tat ertappt wurde. Was zählt, ist der Effekt.[28] Der Parameter Unbändigkeit korreliert mit vielen verschiedenen Filmelementen, die allesamt als Unbändigkeitsträger in Erscheinung treten können: Schauspiel, Szenenbild, Tongestaltung, Lichtsetzung, Kameraführung, Zeitinszenierung sind allesamt imstande, den Eindruck erhöhter Willkürlichkeit, eines aus dem Ruder Laufens zu erwecken. Alles, was ein zu viel oder zu wenig an sichtbarer Ereignishaftigkeit signalisiert, um einer künstlerischen Kontrollinstanz zugeschrieben zu werden, alles, was seine narrative Funktion nicht ausdrücklich vor sich herträgt und unsere Aufmerksamkeit in eigener Sache auf sich zieht, fördert den filmischen Realismus. Besondere Bedeutung kommt dabei alldem zu, was sich auch *in realitas* gegen Formbarkeit sträubt: Kinder, Fauna, Naturphänomene.

27 Mary Anne Doane, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge/London: Harvard University Press 2002, S. 230.

28 Geschulte Augen mögen sich anmaßen, den Unterschied zwischen einem tatsächlich ungeplant ins Bild trippelnden Zufallshund und einer sorgsam trainierten Hundedarstellerin auf Anhieb ausmachen zu können, doch die Möglichkeit eines Trugschlusses lässt sich nie komplett ausräumen.

## INTENSITÄT

Intensität ist die körperliche Dimension des Realismus, das spürbare Gewicht der Wirklichkeit: das, was man registriert, bevor man es kognitiv erfasst, was somit den Unterschied zwischen Kino und Realität verwischt. Intensitäten lassen uns vergessen, dass wir uns gerade einen Film ansehen, und sei es nur für einen Augenblick. Sie machen uns glauben, dass wir gleichsam im Film sind oder der Film in uns: der Zug, der in den Bahnhof einfährt und uns dazu bringt, panisch aufzuspringen, der Schrei, der die Stille im Saal zerreißt und durch Mark und Bein geht. Alles, was auf den Körper wirkt und sich körperlich nachempfinden lässt, nicht zuletzt die Abbildung von Körpern in ihrer Schwere und Plastizität, produziert Intensitäten.[29] Ebenso wirkt der Härtegrad der Wiedererkennung, die Durchschlagskraft eines persönlichen Wahrheitsmoments, der sich freilich auch ganz leise offenbaren kann, nachträglich und unterschwellig. Dies ist der Parameter, der am weitesten von klassischen Realismuskonzepten entfernt ist, die zumeist fest an eine Vorstellung von Objektivität gebunden sind. Nahezu alles, nahezu jede ästhetische Äußerung kann in diesem Zusammenhang als wirklich intensiv und intensiv wirklich wahrgenommen werden. Je stärker ihr Impuls, desto breiter fällt ihr Wirkungsradius aus.

## REALISMUS ALS FILMISCHES INSTRUMENT

Die angeführten filmischen Parameter können als Gradmesser für Realismus betrachtet werden, sind aber relativ in ihrer Funktion. Dass Realismus magisch-organisch mit politischer Aufklärung und Ermächtigung verbunden wäre, ist ein Irrglaube. Genau wie Wahrheit, einer Lüge beigemischt, selbige glaubhafter macht, kann auch Realismus ohne Weiteres als wohldosiertes ästhetisches Schmiermittel für die Propagierung von realitätsfernen filmischen Weltbildern nutzbar gemacht werden. Der einzige der genannten Realismusverstärker, der sich ausdrücklich und immanent gegen derartige Instrumentalisierungen stemmt, weil er die Agentur und Selbstständigkeit des Filmischen zu wahren trachtet, ist derjenige der Offenheit. Doch selbst dessen Eigenwilligkeit ist prekär, weil jede neue Iteration des jeweiligen filmischen Ereignisses, das mit Formen von Offenheit spielt, unter neuen Vorzeichen steht, die seine Wirkung befördern oder einschränken können: andere Zeiten, andere Sitten, andere Zuschauer:innen.

29 Gleiches lässt sich, materialistisch gedacht, auch von der Textur und vom Rauschen des filmischen Materials behaupten, dessen sinnliche Qualitäten subtile Körperreaktionen hervorrufen können – und indexikalisch auf die Wirklichkeit, die dem Material zugrunde liegt, verweisen. Ein anderes Beispiel wäre die in Paulus’ frühen Werken als buchstäbliche Autor:innenfilmer-Signatur fungierende handschriftliche Stilistik der Vorspann-Filmtitel.

Jedenfalls aber liegt im Realismus ein Potential. Indem er geteilte Wirklichkeiten ins Bild setzt, vermag er sie mit anderen Wirklichkeiten in Berührung zu bringen – und ermöglicht so deren private und öffentliche Anerkennung. Und weil er gezielt an bestimmte Realitäten andockt, kann er zur Modifikation imaginärer Konturen und Wertigkeiten dieser Realitäten beitragen. Realistische Filme machen die Wirklichkeit, die sie abbilden, mittels ihrer ästhetischen Strategien und deren Rezeption durch ihr jeweiliges Publikum zu einem kontingenten Verhandlungsobjekt.

## REALISMUS IN DEN FILMEN VON WOLFRAM PAULUS

War Wolfram Paulus ein Realist? Er selbst hätte eine derartige Schubladisierung wohl abgelehnt, folgt man einer Äußerung in einem Interview mit Sonja Schachinger:

> Das klingt jetzt ein wenig nach Naturalismus, meine Filme sind aber nicht naturalistisch. Es klingt auch nach Realismus, hat aber zum Beispiel mit dem italienischen Neorealismus nichts zu tun. Der war sicher programmatischer. Überhaupt mag ich keine -ismen, ich bin nicht programmatisch unterwegs. Bei mir gibt es keine Botschaft, sagen wir einmal so. Oder anders formuliert: Ich erzähle meine Wahrheit, meine Wirklichkeit – es gibt daneben aber noch viele andere …[30]

Paulus' demonstrative Distanzierung von »-ismen«, die er hier mit »Botschaft[en]« assoziiert, fußt auf der Verquickung von Realismus mit der zielgerichteten Propagierung spezifischer politischer Anliegen. Wie erwähnt, sieht mein Verständnis von Realismus von solchen Verquickungen ab; stattdessen verstehe ich Realismus als Technik, die Bezüge zu geteilten Wirklichkeiten herzustellen versucht. Aus diesem Blickwinkel möchte ich Paulus als einen prominenten Vertreter der realistischen Strömung im österreichischen Film kennzeichnen. Dafür fächere ich in Folge ein kleines Kompendium der Realismusverstärker auf, die sich durch Paulus' Schaffen ziehen. Zweck ist nicht zuletzt die Betonung der Sonderstellung, die Paulus' vergleichsweise schmales Werk in der österreichischen Filmgeschichte innehat.

Zum Parameter der Ähnlichkeit hat sich Paulus in Interviews oft und ausführlich geäußert: »Ich will meine Welt anschauen und das in eine dramaturgische Formel bringen und als Film wiedergeben.«[31] Für diese Übersetzungsleistung müht sich Paulus um Vergleichbarkeit. Wie Sonja Schachinger betont, ist ihm das Gefühl einer

30 Sonja Schachinger, »Wenn du eine Botschaft hast, schick ein Telegramm. Wolfram Paulus und seine Filme«, in: Peter Illetschko (Hg.), *Gegenschuß. 16 Regisseure aus Österreich*, Wien: Wespennest 1995, S. 173–191, S. 179.

31 Ebd.

persönlichen Vertrautheit wichtig: »Paulus beginnt mit Filmen über Menschen, die er kennt, in Gegenden, wo er sich auskennt.«[32] Anschließend wird diese Kenntnis künstlerisch ausgeformt. Ein Musterbeispiel ist Paulus' Langfilmdebüt HEIDENLÖCHER (1986). Es spielt während des Zweiten Weltkriegs, in einer Zeit, in der Paulus noch nicht gelebt hat, aber an einem Ort, den Paulus kennt: Großarl im Salzburger Land, dem Geburtsort des Regisseurs. Mittels realistischer Ähnlichkeit versucht er, Bezüge zwischen seinem Film und den aus seiner Sicht historisch beständigen Aspekten der geteilten Wirklichkeiten dieses Orts herzustellen. Das beginnt, wie er erläutert, beim Casting:

> Bei meinem ersten Kinofilm war ich irrsinnig konsequent. HEIDENLÖCHER spielt im Gebirge, im Bergbauernmilieu, im Zweiten Weltkrieg – da lag es auf der Hand, Laien zu suchen, die solche Gesichter, solche Hände und so einen Gang haben wie die Bergbauern, so eine Sprache. Es waren nur zwei Schauspieler dabei, Rolf Zacher und Claus-Dieter Reents, die spielten aber Figuren, die von auswärts kamen. Um es auf den Punkt zu bringen: Die Besetzung mit Laiendarstellern ist nicht eine Marotte oder ein Spleen, sondern sie muß Sinn haben, mehr noch, sie muß zwingend sein.[33]

»[Z]wingend« bedeutet in diesem Zusammenhang: Paulus' Wahrnehmung einer bestimmten Wirklichkeit entsprechend. Besondere Sorgfalt legt der Regisseur im Fall des örtlichen Sprachduktus an den Tag, den er im Unterschied zu anderen Realismusansprüchen auch bei seinen späteren Fernseharbeiten – siehe etwa FAHRT IN DIE HAUPTSTADT (1992), ZUG UM ZUG (1994), AUGENLEUCHTEN (2004) – selten ablegen wird:

> Wer, bitte, geht in seinen Filmen so genau und bewußt mit dem Dialekt um wie ich? [...]
> O Gott, ich könnte eine lange Liste aufzählen, was ich wegen dem Dialekt in meinen Filmen schon alles ausgestanden habe. Dabei ist mein Hauptargument immer nur gewesen: Wenn eine Geschichte in einer bestimmten Region, einem bestimmten Milieu spielt, dann müssen die Leut' im Film halt auch so reden.[34]

Die Sprache gehört wesenhaft zu einer bestimmten Wirklichkeit und kann somit nicht einfach ausgetauscht werden, wenn Ähnlichkeit, und damit das Potential der An- und Wiedererkennung, etwas zählt. Dass in Filmen, die an bestimmten Orten spielen, besagte Orte dank Aufnahmen vor Ort zu sehen und zu hören sein sollten, versteht sich unter diesem Gesichtspunkt fast von selbst, ob es sich beim Schauplatz nun um

32 Ebd., S. 173.
33 Ebd., S. 186–187.
34 Ebd., S. 180.

Großarl, Bad Gastein (NACHSAISON [1988]) oder um Salzburg (FAHRT IN DIE HAUPTSTADT oder DU BRINGST MICH NOCH UM [1994]) handelt.[35]

Weniger einfach zu fassen (und weniger deutlich vertreten in Selbstkommentaren von Paulus), aber nicht minder bedeutsam aus der Realismusperspektive, sind indes die Ähnlichkeiten bei der Abbildung von Gesten, Atmosphären, Tätigkeiten, Mentalitäten und sozialen Strukturen, die v. a. Paulus' frühe Schaffensphase auszeichnen. »Das Gestische dominiert«, schreibt Elisabeth Büttner in ihrem Text über HEIDENLÖCHER.

> Stets braucht es nur wenige Worte. Das Sehen von ganz gewöhnlichen Verrichtungen und Handlungen – Wäsche zusammenrichten, Karten spielen, einen abfallenden Weg von einem Aussiedlerhof ins Dorf entlanggehen – wird in die Geschichte von HEIDENLÖCHER integriert.[36]

Wie Büttner vermerkt, geht es hier nicht nur um einen Realismus der Details, sondern um die Wiedergabe des Eindrucks eines stark im Gestischen verankerten Lebens.

Ebenso erklärt sich eine Abbildung von Landschaft und Natur, die das Erhabene scheut und das Spröde, Unbeschönigte bevorzugt, zum Teil vermittelt über den Einsatz von natürlichem Licht und den weitgehenden Verzicht auf musikalische Komplementäruntermalung. »Die heimatliche Region mit ihren Bergen und ihrer Vegetation wird von den Leuten im Tal nicht überhöht, sondern unter funktionalen Kriterien gesehen. Paulus versucht in HEIDENLÖCHER dieser Grundhaltung gerecht zu werden.«[37] Funktionalität drückt sich zudem im Fokus auf Arbeitstätigkeiten aus,

35 Interessant ist in diesem Zusammenhang die gezielte Verwendung sprachlicher Differenzen bzw. sprachlicher Künstlichkeit in manchen Paulus-Filmen. So sind es in HEIDENLÖCHER, wie schon erwähnt, »Figuren, die von auswärts kamen« (Schachinger, »Wenn du eine Botschaft hast«, S. 187), die im Unterschied zu den Hauptfiguren von professionellen Schauspielern verkörpert werden und somit auch Schauspieler:innendeutsch sprechen dürfen – vielleicht, weil so eine bestimmte kulturelle Formation, in diesem Fall der Nationalsozialismus, als nicht zuletzt sprachlich (und damit auch körperlich) standardisiert und verfestigt markiert werden soll. In DU BRINGST MICH NOCH UM sind es indes vereinzelte Nebenfiguren, die sich außerhalb des bürgerlichen Milieus der Protagonist:innen bewegen (ein Theatermacher, ein Polizist), die periodisch und unvermittelt eine markante dialektale Note ins Geschehen einfließen lassen. Das wirft den Gedanken auf, dass die sprachliche Norm ebendieses Milieus – die im Film zunächst nicht als Norm auffällt, weil die omnipräsenten Hauptdarsteller:innen allesamt ein geschliffenes (oder zumindest klar ausgeformtes) Schauspieler:innendeutsch sprechen – möglicherweise ein gesetztes und gekünsteltes Korsett repräsentiert. Vielleicht werden dadurch sogar die Sprachnormen des Beziehungskistengenres kritisiert, das diesem Milieu verschrieben ist und dem DU BRINGST MICH NOCH UM Paulus zufolge angehört: ein moderat metareflexives Moment.

36 Elisabeth Büttner, »Mit der Geste der Zurückhaltung. HEIDENLÖCHER. Ein Film von Wolfram Paulus«, in: Gottfried Schlemmer (Hg.), *Der neue österreichische Film*, Wien: Wespennest 1996, S. 244–253, S. 250.

37 Ebd., S. 248.

für deren Wiedergabe Paulus sich unterschiedlicher Techniken bedient. Er hebt sie bewusst über den Bildausschnitt hervor und akzentuiert die daran gekoppelten Geräusche, betreibt also eine Modulierung von Intensität mittels ästhetischer Konzentration. Wesentlich ist aber auch die Dauer, die Paulus der Darstellung bestimmter Verrichtungen widmet.[38] In NACHSAISON steht der Arbeitsprozess der Hauptfigur von Anfang an im Rampenlicht: Die Eröffnungssequenz des Films zeigt den Masseur Lenz (Albert Paulus) eineinhalb Minuten lang bei der Ausübung seines Berufs.[39]

Hinter der relativen Schmucklosigkeit von HEIDENLÖCHER (und zuvor jener von Paulus' während des Studiums gedrehten Kurzfilm WOCHENEND [1981]) steht nicht zuletzt die Ambition, eine bestimmte Atmosphäre zu treffen.[40] Die Kargheit der Darstellung, das Schwarzweiße, die Ruhe der Bilder, die Klarheit des Tons, all das steht nicht nur im Dienst eines formalistischen Programms, es entspricht auch Paulus' persönlichem Eindruck von der Region, die er porträtiert.[41] Die Inklusion einer satten Sommeridylle wäre vielleicht nicht *per se* falsch, schließlich kann Großarl fraglos mit derartigen Idyllen aufwarten. Doch in den Augen von Paulus, der seine eigene Ästhetik auch in dezidierter Opposition zu verkitschten Heimatfilmvisionen konstruiert,[42] wäre die Abbildung einer solchen Idylle ausgesprochen un-ähnlich – ebenso wie die strenge Befolgung bestimmter dramaturgischer Konventionen, die der Verschleierung struktureller Ähnlichkeiten Vorschub leisten würde. So kann man die dezidiert antiklimaktische, gleichsam ziellos mäandernde Dramaturgie von NACHSAISON (die Hauptfigur müht sich ab, kommt aber einfach nicht weiter) auch als Aspekt einer Ästhetik betrachten, die auf die Abbildung des Ausbeutungscharakters touristisch-kapitalistischer Strukturen in Bad Gastein abzielt. Ebenso liegt in der Darstellung eines österreichischen Dorfs zur Zeit des Nationalsozialismus in Paulus' TV-Zweiteiler ZUG UM ZUG ein gewisser Strukturrealismus: Der Machttransfer in der Provinz wird nicht als schlagartiger, dramatischer Paradigmenwechsel inszeniert, sondern als sukzessive, beiläufige und anfangs nahezu unmerkliche Koordinatenverschiebung, bei der für die von der Rassenpolitik nicht oder nur indirekt betroffenen Protagonist:innen zunächst vieles so bleibt wie gehabt.

38 Am deutlichsten wird das vielleicht in einer ausgedehnten Szene, die den Taltransport von Holzstämmen per Schlitten zeigt.

39 Hier spielt auch der Ähnlichkeitsfaktor mit hinein: »Die Idee zu NACHSAISON liefert [Paulus] sein Bruder, der als Masseur u. a. drei Jahre in Badgastein arbeitete. Den Leitgedanken seiner Erzählweise beschreibt Paulus so: nur zu zeigen, was der Masseur macht, wie er agiert und reagiert. Einfach nur zeigen, was er macht« (Schachinger, »Wenn du eine Botschaft hast«, S. 175).

40 Ebd., S. 179.

41 Ebenso können der Schnittrhythmus und der Tonfall in den Anfangssequenzen von DU BRINGST MICH NOCH UM als Ähnlichkeitstechnik verstanden werden, wie Paulus in einem Interview erläutert (Florian Widegger, »Ein Leben für den Film. Wolfram Paulus im Gespräch«, S. 343 im vorliegenden Band).

42 Schachinger, »Wenn du eine Botschaft hast«, S. 178.

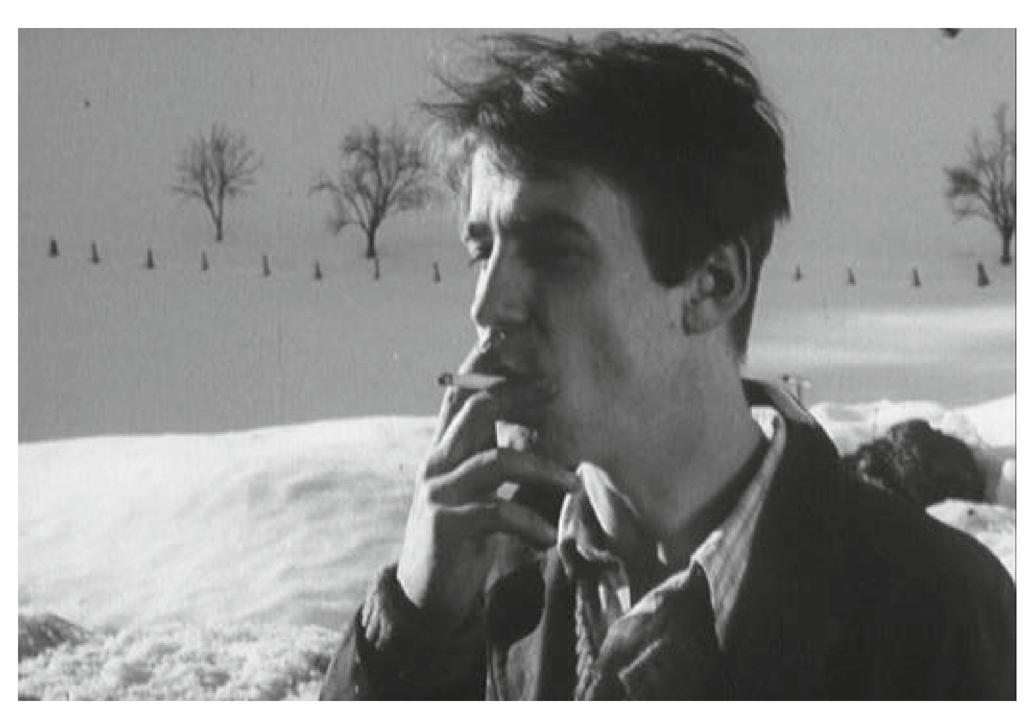
Zu den wichtigsten Ähnlichkeitstechniken zählt die Beobachtung. Ebendiese wurde Paulus von seinem frühen Vorbild Robert Bresson, den er zwecks Austausch und Inspiration in Paris aufsuchte, als grundlegend für gehaltvolle »Filmerei« nahegelegt: »Gehen Sie auf die Straße, schauen Sie genau hin, gehen Sie in ein Konzert, schauen Sie die Leute an, wo immer Sie sich aufhalten, sammeln Sie Eindrücke.«[43] Eine weitere, nicht minder bedeutende Methode, besonders im Hinblick auf historischen Realismus, ist die Recherche. Hierzu sei eine Notiz aus Walter Müllers Eloge auf Wolfram Paulus erwähnt:

> Deine exzessiven Recherchen für jeden deiner Filme, dein Eintauchen mit Haut und Haar in jede Epoche, deine unglaublichen Vorbereitungsarbeiten. In deiner letzten Wohnung, in Hallein: die zahllosen Bücher über die NS-Zeit, Kinderlandverschickung, die Nazischergen, über Hitler und die anderen Scheusale für deinen Film BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES und vor allem für die Drehbücher zu *Berghof*.[44]

Auch hier sollte man den Anspruch auf »historische Glaubwürdigkeit« jedoch nicht mit einem auf »historische Wahrheit« verwechseln; diese hat Paulus laut Eigenaussage »nie interessiert«.[45] Ziel ist hier wie anderswo: »Dass ich dramaturgisch dem Zuschauer etwas vorgaukle, wo er sagen kann: Vorstellbar ist es für mich.«[46]

Spezifisch sind Paulus' Arbeiten nicht nur im Hinblick auf ihre konkrete Verankerung in Realitäten, die ihrem Urheber vertraut sind, sondern auch in Bezug auf die Repräsentativität der von ihm ausgewählten Bausteine seiner filmischen Wirklichkeiten. Walter Müller schreibt dazu in seiner Begräbnisrede: »Für DIE MINISTRANTEN hast du 25.000 Kindergesichter begutachtet, für die Familienkomödie DIE VERZAUBERUNG mehr als 120 Almen besichtigt, bis du mit der Sauschneidalm in den Hohen Tauern die richtige gefunden hast.«[47] Die richtige Alm, das richtige Gesicht – alles muss so und nicht anders sein.[48] Daran geknüpft ist auch Paulus' Anspruch

43 Ebd., S. 189.
44 Walter Müller, o. T., Begräbnisrede für Wolfram Paulus, 2020, S. 3, in: Privatarchiv Walter Müller.
45 Walter Müller, »Paulus – aus einem Roadmovie durch ein Sterbezimmer«, Rede für die Veranstaltung »Ein Abend für Wolfram Paulus« im Das Kino Salzburg, 18.9.2020, S. 4, in: Privatarchiv Walter Müller.
46 Ebd.
47 Müller, o. T., S. 4. Der Realitätsgehalt der Zahlenangabe zu DIE MINISTRANTEN lässt sich nicht überprüfen. Sie dient wohl primär der Verdeutlichung der großen Mühen, die Paulus auf sich genommen hat, um beim Casting seinen eigenen Ansprüchen zu genügen.
48 Interessant ist in diesem Zusammenhang eine Bemerkung Paulus' aus einem seiner letzten Interviews mit Walter Müller bezüglich eines Drehbuchs über die Salzburger Festspiele, das er nicht umsetzen konnte. Auf die Frage Müllers, ob man die Geschichte nicht ein bisschen »allgemeiner« hätte gestalten können, um ihre satirische Spezifität ein Stück weit zu »entschärfen« und somit ihre Produktionswahrscheinlichkeit zu erhöhen, meint Paulus: »Das ist aber nicht dein Ernst! Dann lieber gar nicht« (Müller, »Paulus – aus einem Roadmovie durch ein Sterbezimmer«, S. 6).



WOCHENEND



HEIDENLÖCHER

authentischer Präsenz, der aus seiner Sicht bei der Besetzung von Laien besonders stark zum Tragen kommt: »Ein Laie, der gut schauen kann, sticht jeden exzellenten Schauspieler aus, der das Schauen nur spielt. Laien haben mitunter ein Gesicht, das vom Leben geformt ist – und solche Gesichter haben mich stets angemacht.«[49] Aus dem Begriff »angemacht« spricht ein Sensorium für Realismus, ein Bewusstsein für die Anziehung, die von Dingen ausgeht, die den Charakter einer bestimmten Wirklichkeit besonders stark widerspiegeln.

Einer derartigen Präsenz verdankt Paulus' Bruder Albert auch seine prominenten Rollen in WOCHENEND, HEIDENLÖCHER und NACHSAISON, wie der Filmemacher notiert hat: »Schauspielerisch war er eine Niete, aber er hatte ein extrem fotogenes Gesicht und eine irre Ausstrahlung.«[50] Paulus' »anerkennendes Verhältnis zur Realität«[51] kommt hier auf eine ähnliche Weise zum Ausdruck wie in seinem Umgang mit Einzelheiten der Ausstattung:

> Vorgefundenes, ihm aus dem Alltag Bekanntes, nimmt Paulus [...] unaufdringlich [...] in seine Erzählung auf. Gebrauchsgegenstände wie ein Küchenmesser oder ein Holzbrett, Arbeitsgeräte wie Spitzhacken oder Transportschlitten, Inventar wie gestickte Decken oder grobe Holztische, tauchen in der Erzählung von HEIDENLÖCHER auf. All diese Gegenstände vermitteln eine Dauer des Gebrauchs, der über die Filmzeit hinausreicht. Solche materielle Details werden in HEIDENLÖCHER in den Dienst genommen, ohne in konstruierter Weise auf den Gesamtzusammenhang abgestimmt zu wirken.[52]

Es handelt sich also nicht um die Erschaffung einer Welt, deren Detailfülle den Eindruck künstlicher Geschlossenheit erzeugt, sondern um die Streuung von konkreten Verbindungen zu einer real existierenden Welt außerhalb des Films.

Obschon man Paulus' Filme nur selten unbändig nennen kann, eignet ihnen fraglos eine bemerkenswerte Offenheit. In HEIDENLÖCHER bricht sie sich alleine schon aufgrund der dominanten Naturkulissen Bahn: Schnee und Eis, Wind und Wolken, Wildsichtungen und Vogelstimmen, Atemdampf und Heugestöber, all das bringt das Unwägbare, Eigenwillige der organischen und anorganischen Wirklichkeit mit ins ästhetische Spiel.[53] In NACHSAISON ist es der Bad Gasteiner Wasserfall, der diese

49 Widegger, »Ein Leben für den Film«, S. 340 im vorliegenden Band.
50 Ebd., S. 333 im vorliegenden Band.
51 Büttner, »Mit der Geste der Zurückhaltung«, S. 244.
52 Ebd., S. 248–249.
53 Aufgrund der narrativen Verortung von DU BRINGST MICH NOCH UM in einem urbanen Milieu, dessen Vertreter:innen sich überwiegend in unbelebten Innenräumen aufhalten, spielt dieser untergeordnete Aspekt des Parameters Offenheit hier eine viel geringere Rolle. Dennoch verschafft er sich sporadischen Ausdruck: Ein Beispiel wären die Regentropfen auf der Karosserie der PKWs der Protagonist:innen.

Funktion erfüllt, ebenso seine stürmische Wildheit, die aufgrund ihres Kontrasts zu den Ausweglosigkeiten und Sackgassen der Handlung fast vollständig im Symbolischen aufgeht. In FAHRT IN DIE HAUPTSTADT fließt der Tourist:innenstrom auf dem Salzburger Residenzplatz, während sich Bruder (Händl Klaus) und Schwester (Christine Mayr) im Menschengewimmel begegnen, und verleiht der Szene so ein dokumentarisches Hintergrundmoment. Eine vergleichbare Realitätskonstellation in einer Salzburger Einkaufsstraße voller Marktstände in DU BRINGST MICH NOCH UM wirkt in dieser Hinsicht fast noch offener und gerät kraft ihrer zugespitzten Dichte (schmale Laufbahn, verhältnismäßig mehr Menschen, stressiger Erzähldrall) und des auf diese Weise verstärkten Bewegungsdrucks im Bild tatsächlich in den Aktionsradius des Parameters Unbändigkeit.[54]

Paulus' regelmäßige Arbeit mit Kinderdarsteller:innen, deren Auftritte Textwiedergaben oft näher sind als konventionellen Schauspielleistungen oder Performances, hat einen vergleichbaren, wenngleich etwas gezügelteren Effekt, wie der Filmemacher bemerkt:

> Kinder bringen v. a. Unschuld mit ins Boot. Eine Art von Humor, Witz und Ironie, die nicht hergestellt werden muss, sondern dadurch entsteht, dass ich die Kinder in meinen Filmen ernst nehme, sie wie erwachsene Schauspieler behandle und Dialoge sagen lasse, die Kinder normalerweise nicht sagen. So wachsen sie über ihren kindlichen Horizont hinaus.[55]

Während diese Eigenschaften in DIE MINISTRANTEN (1990) Teil des filmischen Gewebes sind, erfüllt die realismusverstärkende Präsenz von Kindern in DU BRINGST MICH NOCH UM eine klare narrative Funktion: die Repräsentation von drohendem Kontrollverlust. Die kindliche Unbändigkeit ist hier zwar meist inszenatorisch temperiert, steht aber trotzdem in deutlichem Kontrast zum bündigen, technisch viel strenger reglementierten Schauspiel der erwachsenen Stars.

Offen bleiben in der Regel auch Paulus' Dramaturgien. Bisweilen eignet ihnen durchaus ein gewisser Genrecharakter: HEIDENLÖCHER enthält Elemente eines Thrillers, NACHSAISON hat Züge eines Melodrams, DIE MINISTRANTEN ähnelt einem Jugendabenteuerfilm. Doch die Narration und die Verhaltensweisen der Protagonist:innen lassen sich selten monokausal ausdeuten, es bietet sich keine zwingende Psychologisierung an. Demgemäß schreibt Sonja Schachinger über HEIDENLÖCHER:

54 Der Film könnte zwar, wie Sonja Schachinger moniert, theoretisch überall spielen (Schachinger, »Wenn du eine Botschaft hast«, S. 181), ist aber über Markenzeichen wie den Mönchsberg und die Spezifität vieler Innen- und Außenkulissen an einem konkreten Schauplatz verortet.

55 Widegger, »Ein Leben für den Film«, S. 345 im vorliegenden Band.

> Der Bauer Dürlinger hilft Santner, dem Deserteur, mit Lebensmitteln; ob dies als Widerstandshandlung zu verstehen ist oder als Hilfe für einen Freund oder was sonst dahinter stehen mag, bleibt offen, und diese Darstellung entspricht wohl am besten der Realität. Santner wird von der Gestapo gesucht, die zunächst im Dorf vor einer Mauer des Schweigens steht. Daß es gerade Ruap, der Sohn von Dürlinger ist, der Santner verrät, läßt sich nicht mit irgendeiner vordergründigen ideologischen Motivation erklären.[56]

Ähnlich verhält es sich mit ZUG UM ZUG.[57] Zwar kann bei manchen Figuren dieses Provinzgeschichtsbilds »ideologische[] Motivation« konstatiert werden, doch die Motivlage der Hauptfigur Hias (Fritz Egger) bleibt durchwegs unscharf. Sie schlingert bis zum Schluss auf einem breiten Spektrum zwischen Selbstsucht und Skepsis, Opportunismus und Widerstand hin und her.[58]

Realismus im Sinn von Unabgeschlossenheit liegt auch in den ambivalenten Enden vieler Paulus-Filme. Selbst wenn sie alle Handlungsknoten auflösen, lassen sie oft die Frage offen, wie es mit den Figuren weitergeht. Werden sie sich emotional weiterentwickeln? Werden ihre Erlebnisse ihr zukünftiges Verhalten beeinflussen? Das bleibt dem Ermessen des Publikums überlassen. Hier konstatiert Schachinger eine Entwicklung:

> Den Filmen Paulus', und darunter insbesondere MINISTRANTEN [sic], ist zugute zu halten, daß sie weitgehend auf eine moralische, pädagogische oder psychologische Kommentierung der Handlung verzichten. WOCHENEND und HEIDENLÖCHER nehmen jedoch einen deutlich dezidierteren Standpunkt ein. Was sie von ihren Nachfolgern unterscheidet, ist ihr Schluß: Die Hauptfiguren sterben. Es scheint doch eine gewisse moralische Implikation in diesen ersten Filmen zu stecken. Indem sie deutlich auf einen Konflikt zusteuern und weil dieser Konflikt eine Lösung in der Auflösung hat, wirken sie radikaler. Die späteren Filme aber verweigern jegliche Katharsis. [...] Das Leben, das wirkliche Leben, geht weiter, es hält keine großen Lösungen parat. Die formale Konsequenz daraus bedeutet unter anderem, daß den kleinen, alltäglichen Dingen und Verrichtungen Raum gegeben wird und der Schluß offen bleibt.[59]

56 Schachinger, »Wenn du eine Botschaft hast«, S. 174.

57 Das ist der erste von Paulus' Filmen, bei dem er nicht selbst für das Drehbuch verantwortlich zeichnete.

58 Theoretisch könnte man ihre Zentrierung im Handlungsgefüge als eine implizite Beförderung des Opfermythos kritisieren. Hias hat als prototypischer ›Bauernschädel‹ keine Ideologie. Er ist also trotz seines anfänglichen NS-Mitläufertums irgendwie von Mittäterschaft ausgenommen, weil sein Verhalten, ob löblich oder verwerflich, stets im moralischen Koordinatensystem von Gemeinde und Familie bleibt. Man könnte diesen Umstand aber auch als Kritik an der Gleichgültigkeit der österreichischen Landbevölkerung gegenüber der historischen Tragweite der von ihr mitgetragenen Naziverbrechen interpretieren. Selbst das Finale des Zweiteilers wahrt mit seiner stumpfsinnig jubilierenden Kreisbewegung, die Hias mit dem Motorrad im Garten vollführt, eine fein abgestimmte Balance zwischen diesen beiden Polen.

59 Schachinger, »Wenn du eine Botschaft hast«, S. 175–176.

Dem könnte man widersprechen. NACHSAISON (der Film, auf den sich der letzte Abschnitt dieses Zitats bezieht) endet mit einer Reihe von Szenen, die den Charakter von Pointen haben: dem Zusammenbruch einer Figur auf dem Tennisplatz, einer dramatischen Entfremdung innerhalb der zentralen Paarbeziehung des Films sowie einer Kontrastmontage der sorglos-gleichgültigen Abreise der Tourist:innen (Mercedes Echerer und Claus Homschak), die für die Hauptfiguren die Verheißung einer Verbesserung ihrer tristen Situation symbolisiert hatten. In dieser Aneinanderreihung von scharfen, im Kontext des Films stark aufgeladenen narrativen Impulsen liegt zwar keine unmissverständliche Botschaft, aber doch die Anmutung einer Finalität – und Finalität ist das Gegenteil von Offenheit. Andere Enden in Paulus' Werkkorpus wirken unwägbarer: die Andeutung eines potentiellen Neustarts der Kriegsspiele kurz vor dem finalen Standbild der MINISTRANTEN, der jedoch nicht garantiert ist; das neuerliche Ausschwärmen der Protagonist:innen von FAHRT IN DIE HAUPTSTADT;[60] die Kreisbewegung des Motorrads der Hauptfigur in ZUG UM ZUG, die zwar als Sinnbild für die historische Unverrückbarkeit österreichischer Provinzmentalität gelesen werden kann, aber im Grunde alle Möglichkeiten der Entwicklung oder Nicht-Entwicklung in sich trägt. Besonders berückend mutet in diesem Zusammenhang das Ende von AUGENLEUCHTEN an, dessen schmucklose, sanfte und dennoch abrupte Abblende nach dem Abschied der beiden Hauptfiguren (Nadja Vogel und Dominik Leeb) am Flughafen sowohl die Unentschiedenheit der Gefühlslage wahrt als auch das Moment der Ungewissheit eines Wiedersehens und der Zukunft im Allgemeinen poetisch zu fassen vermag.[61]

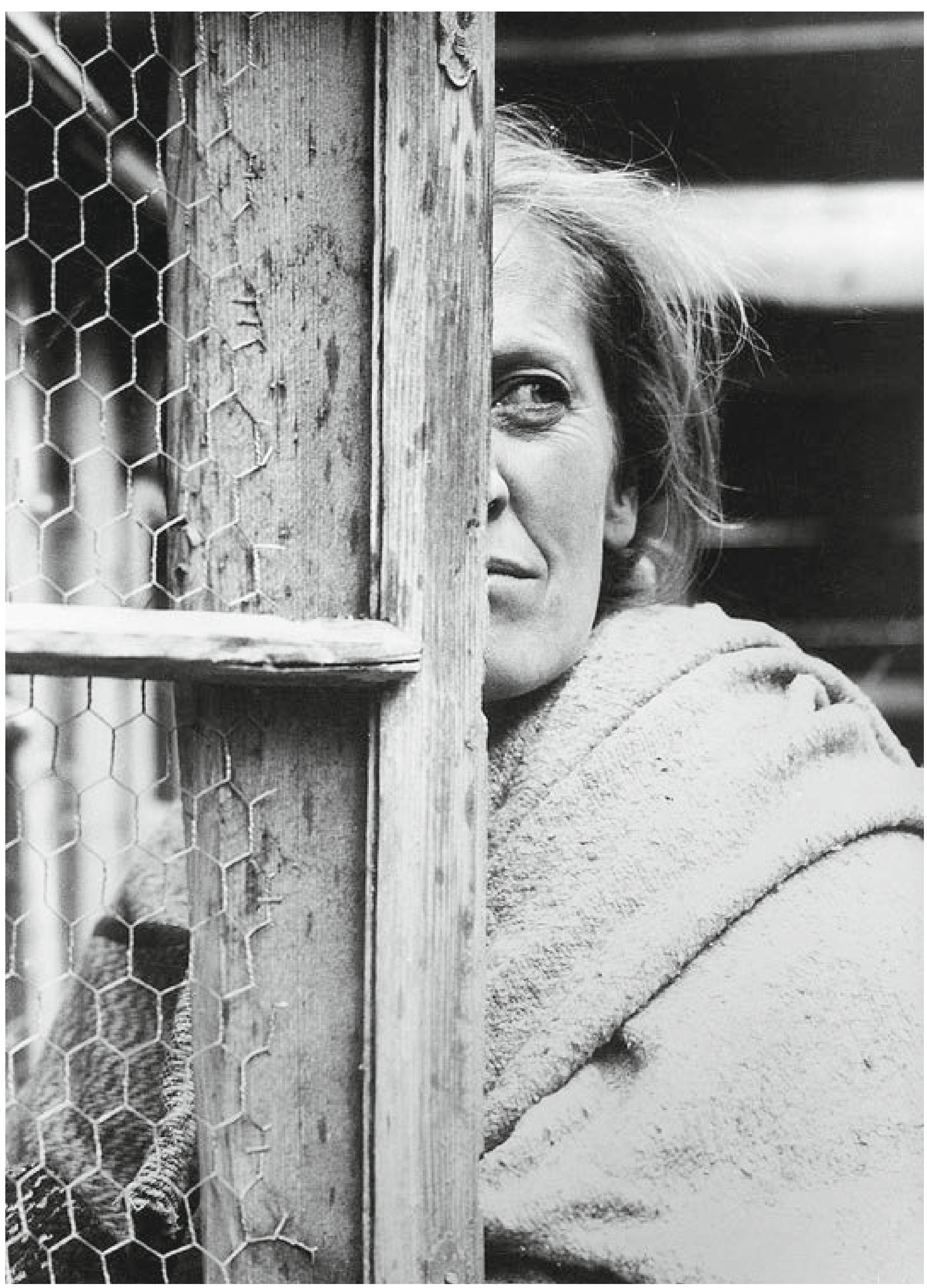
Diese dramaturgische Offenheit operiert im Rahmen der Distanzkonvention des europäischen Kunstkinos, die sich im Fahrwasser des Neorealismus sowie diverser avantgardistischer Strömungen und idiosynkratischer Stilistiken verstetigt hat. Paulus hat sich ihr zwar keineswegs mit Haut und Haaren verschrieben, bringt sie aber immer wieder absichtsvoll zum Einsatz, um unterschiedliche Effekte zu erzeugen. Elisabeth Büttner konturiert das unter Bezugnahme auf Norbert Grobs *Die Formen des filmischen Blicks* wie folgt:[62]

> Der Zuschauer schaut nicht mit den Helden in die Welt. »Die äußeren Aktionen wie die Erlebnisse und die Empfindungen der Helden sind gleichermaßen fremde Geschehnisse, die mit Abstand gesehen werden.« Der distanzierende Blick beläßt den Aufmerksamkeiten der

60 Die letzte Einstellung des Films, die Aufnahme eines zukunftsgewandten Gesichts, strahlt nur Gefühle wie Hoffnung und Mut aus, aber keine unhintergehbare Sicherheit.

61 Die Offenheit liegt hier wie bei vielen vergleichbaren Abblenden auch in einem ›zu schnell‹, der Unmöglichkeit, sich auf das Ende vorzubereiten und sich damit zu arrangieren, seine Gefühle zu ordnen.

62 Norbert Grob, *Die Formen des filmischen Blicks. Wenders. Die frühen Filme*, Berlin: Filmland Presse 1984, S. 56.



HEIDENLÖCHER

> Zuschauer Freiräume. Er zeigt und bindet nicht direkt an eine vorgefaßte Produktion von Sinn, den die Bilder und Töne des Films vermitteln. Die Koordinaten der filmischen Handlungen müssen vom Zuschauer selbst gefügt werden.[63]

Vermerkt werden sollte zudem die Offenheit für die Erscheinung für sich stehender, aufmerksamkeitsheischender Begebenheiten abseits der narrativen Notwendigkeit. Mustergültig ist in dieser Hinsicht ein kurzer Moment im zweiten Teil von ZUG UM ZUG, in dem der Protagonist nach ein paar Atemzügen des Innehaltens aus dem Bild tritt, um in die nächste Szene zu gelangen. Die Kamera verweilt aber weitere sieben Sekunden auf dem gleichen Bildausschnitt. Ein Jeep fährt darin ruckartig ins Bild, knapp hinter zwei Frauen, die eine Kiste transportieren. Das Auto bremst ab und schreckt sie auf, ohne dass dieses Bildereignis irgendeinen besonderen Bedeutungsmehrwert im Erzählzusammenhang erzeugen würde.

In Bezug auf den Parameter Intensität lässt sich hinsichtlich Paulus und seiner Filme trefflich streiten. Ist jedoch Empfänglichkeit für ihre Form gegeben, wird der Parameter auch seine Wirksamkeit entfalten können. Eine wesentliche Intensitätsschiene liegt auf der angesprochenen Präsenzebene: die Gegenständlichkeit vorgefundener Objekte, das ungeschönte Sosein von Tätigkeiten und Dingen, die Ausstrahlung von Laiendarsteller:innen, all das wird durch die verfremdungsaverse Ästhetik von Paulus betont, und zwar über Kontrast und Fokussierung. Ein Beispiel für Ersteres wäre Paulus' Einsatz von Musik, anfangs inspiriert von Robert Bresson und Pier Paolo Pasolini, wie der Regisseur anmerkt: »Bei all ihren Filmen ist mir aufgefallen, wie sparsam Bresson und Pasolini mit Filmmusik umgehen. Wenn Musik erklingt, kommt sie völlig unerwartet, es ist mir eiskalt über den Rücken gelaufen.«[64] Genauer gesagt: Sie läuft einem eiskalt über den Rücken, weil sie »völlig unerwartet« erklingt.

Ebenso stechen in vielen Paulus-Filmen die mit Musik unterlegten Momente aus der O-Ton-Normalität heraus. Hier steht der Realismuszusammenhang natürlich in höherem Maß zur Debatte als bei der diegetischen Tongestaltung, wo die Strategie der Fokussierung stärker greift (und sich im Übrigen ebenso gut zu Bressons Ästhetik in Bezug setzen lässt): Geräusche werden gezielt amplifiziert, um sie in den Vordergrund zu rücken und so ihre Präsenz zu betonen (aber nicht, um sie zu übersteigern). Exemplarisch ist in dieser Hinsicht neuerlich HEIDENLÖCHER: Hier wohnt gleichsam ein Lied in allen Dingen des Bauerndaseins, das sich verhältnismäßig frei entfalten darf – und Stück für Stück wie eine Art *Musique concrète* die Symphonie eines verschneiten Gebirgstals zum Schwingen bringt. Wobei die Klangverwaltung im Sinne des Parameters der Ähnlichkeit meist auf die stimmungsrelevanten Geräuschquellen

63 Büttner, »Mit der Geste der Zurückhaltung«, S. 252.
64 Widegger, »Ein Leben für den Film«, S. 336 im vorliegenden Band.

der jeweiligen Sequenz konzentriert bleibt – und so über das Komplementäre von Bild, Ton und Atmosphäre die Materialität des Gezeigten unterstreicht: Der Schnee knirscht, Geschirr klirrt, Papier raschelt, Holz knistert im Feuer.

Auf visueller Präsenzebene verfährt Paulus in HEIDENLÖCHER ähnlich: über die ostentative Zentrierung von Gegenständen im statischen Bildausschnitt, über die temporale Integrität der ungebrochenen Beobachtung diverser Arbeits- und Freizeittätigkeiten sowie mithilfe verschiedener Kontrasteffekte. Ein Beispiel wäre der buchstäbliche Schwarzweißkontrast der Aufnahmen, der besonders in dunkleren Szenen Spannung im Bild erzeugt. Ein anderes wäre die Montage, die einzelne Gesten abgrenzt und hervorhebt, oft gekoppelt an gesteigerten Affekt: der vehemente Fußtritt gegen eine Mistgabel, das Zustechen mit einem Messer im Augenblick der drohenden Entdeckung eines Deserteurs.[65] Eine etwas andere, weniger fordernde Intensität besteht hingegen im Sujet des Films: in der dank des Parameters der Offenheit spürbaren Körperlichkeit des Lebens im Schnee und in der Kälte, in der mühevollen Verlagerung menschlichen Gewichts über Steilhänge, im Stolpern über Steine und Spazieren über Feldwege, im Raufen, im Essen, im gierigen Trinken, im Schlafen, in den eingerasteten Körperhaltungen und dergleichen mehr. Späteren Filmen Paulus' eignet diese Körperintensität in geringerem Maß, aber sporadisch bricht sie sich immer wieder Bahn – oft im Verbund mit gesteigerter, schauspielerisch deutlich signalisierter Affektivität.[66]

Dieser kursorische Streifzug durch den vielgestaltigen Einsatz unterschiedlicher Realismusverstärker in Paulus' filmischem Schaffen soll nicht zuletzt den ästhetischen Sonderstatus seines Werks im österreichischen Kino hervorheben. Im nächsten Abschnitt werde ich versuchen, diese Setzung über eine filmhistorische Einordnung zu konsolidieren.

65 Selbst in DU BRINGST MICH NOCH UM, bei dem diese Art bressonianischer Gestenhaftigkeit bereits weniger ausgeprägt ist, gibt es einen geradezu prototypischen Bresson-Moment, als es zur ersten körperlichen Annäherung zwischen den fremdgehenden Eheleuten (Katja Flint und August Zirner) kommt – eine zögerlich-zärtliche Vereinigung von Händen auf einer Parkbank und in ausgedehnter Großaufnahme.

66 Dies ist in Bezug auf sexuelle Gewalt zu beobachten: Die Abwehr der Zudringlichkeit der Hauptfigur durch seine Partnerin (Daniela Obermeir) am Ende von NACHSAISON oder die versuchte Vergewaltigung in AUGENLEUCHTEN schlagen jeweils eine heftige Bresche in das formalistische Pokerface des ersten und die Entwicklungsroman-Seligkeit des zweiten Films. Auch die abschließende Konflikteskalation in DU BRINGST MICH NOCH UM lässt die Intensität der Gefühle (Hass, Wut, Verachtung, Frustration), die hinter dem Ehekrach stehen, kraft körperlicher, auditiver und kinetischer Härte und Heftigkeit des Streits weit stärker durchscheinen als im Kontext einer vermeintlichen Beziehungskomödie üblich. NACHSAISON hält in dieser Hinsicht eine besonders spannende, ›unrealistische‹ Szene bereit, als die Hauptfigur mit einer Geschäftspartnerin (Joanna Paulus) tanzend einen Erfolg feiert. Die augenzwinkernde Tango-Künstlichkeit des Augenblicks erinnert fast an Aki Kaurismäki, aber als dringlicher Körpermoment sticht er heraus. Interessanterweise befeuert eine temporäre Tango-Ekstase auch in DU BRINGST MICH NOCH UM riskante Leidenschaft, die das prekäre Gefüge der handlungstragenden Partnerschaften gefährdet.

## WOLFRAM PAULUS IM KONTEXT DER REALISMUSGESCHICHTE DES ÖSTERREICHISCHEN FILMS

Obwohl die österreichische Filmkultur nie eine Realismusmarke wie den italienischen Neorealismus, die Berliner Schule oder das Neue Rumänische Kino generiert hat, ist Realismus als Idee und Stilmittel seit jeher eine bedeutende Kategorie für das heimische Filmschaffen und seine Rezeption. Eine Realismusgeschichte des österreichischen Films ist noch nicht geschrieben worden, und hier ist weder der Raum noch der Rahmen dafür. Allerdings möchte ich abschließend zumindest ein paar rudimentäre Koordinaten skizzieren, um Wolfram Paulus ein Stück weit in dieser Realismusgeschichte verorten zu können und um seine aus meiner Sicht prominente Rolle darin nachvollziehbar zu machen.

Lange Zeit figuriert Realismus im österreichischen Film eher als Aufblitzen und Grundrauschen, weniger in Form einer ästhetischen Programmatik. Gleichwohl haben heimische Ausprägungen des proletarischen Kinos zuweilen durchaus Ansätze einer solchen Programmatik angedacht. Abseits von deutschen Sittenbildprojektionen der Neuen Sachlichkeit (wie in G. W. Pabsts Zensurfall DIE FREUDLOSE GASSE [1925], angesiedelt in der Studioimagination eines Wiener Armenviertels), die vornehmlich im Rahmen des Parameters Ähnlichkeit operieren, setzen sich v. a. engagierte Sozialdramen wie Paul Fejos' SONNENSTRAHL (1933) eine verstärkte Spezifität und Offenheit (z. B. vermittels Außenaufnahmen im Wiener Prater und auf städtischen Straßen) zum Ziel. Auch Werner Hochbaums VORSTADTVARIETÉ (1935) ist ein Beispiel für die radikale Auslotung realistischer Effekte im Kontext des österreichischen Zwischenkriegskinos, etwa in einer ausgedehnten, nur sporadisch geschnittenen, dialogisch unbändigen Beislbesäufnissequenz.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wird Alltagsrealismus zu einer ästhetischen Schmuggelware, da er mit der Präsenz einer Wirklichkeit assoziiert wird, deren Zumutungen man im Kino entkommen möchte:

> In der Auswahl seiner Bilder wendet sich das österreichische Erzählkino von der Welt in Trümmern ab: Hunger, Zerstörung, die Straßenbahnen, die nicht fahren, der elektrische Strom, der nicht fließt, taugen nicht als Filmbilder und bleiben gelegentlich aufblitzende Marginalien.[67]

Zwar erlauben sich Filme wie DER HOFRAT GEIGER (1947, R: Hans Wolff) verstohlene Blicke auf die materielle Tatsache der mitverschuldeten Verwüstung und die implizite Anerkennung existenzieller Nöte und psychophysischer Traumata. Doch als dominanter Modus kristallisiert sich eine Ästhetik der Verbrämung, Verdrängung und

67 Elisabeth Büttner/Christian Dewald, *Anschluß an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart*, Salzburg/Wien: Residenz 1997, S. 16.

Verklärung heraus. Und obwohl sich auch diese Ästhetik in bestimmten Aspekten (Sprachkunst, Verhaltensstudium, Rollenbildangebot) wiederholt realistischer Strategien bedient, kann die realistische Idee hier schwerlich als treibende Gestaltungskraft oder konzeptueller Grundpfeiler bezeichnet werden.

Realistische Einzelexperimente finden sich über die heimische Filmlandschaft verstreut; sie reichen vom moralisch eingehegten Jugendporträt (ASPHALT [1951, R: Harald Röbbeling]) über das expressionistische Melodram (WIENERINNEN [1952, R: Kurt Steinwendner]) bis hin zum schmuddeligen Genreknaller (SCHAMLOS [1968, R: Eddy Saller]). Doch es ist die Steilvorlage eines meist lose unter Heimatfilm subsumierten, ausdrücklich kommerziell ausgerichteten Kinos, das letztlich einen relativ konzentrierten Oppositionsimpuls provoziert. Dieser wirkt auf unterschiedliche Weisen in unterschiedlichen Zusammenhängen und in zum Teil sehr disparate Richtungen. Aber die Grundzüge einer reaktiven Realismusidee (so, wie österreichische Wirklichkeiten im österreichischen Kino dargestellt werden, sind sie in Wirklichkeit nicht) zählen zu seinen zentralen Katalysatoren.

So lassen sich viele Subversionen des Heimatfilmgenres in Österreich kaum von den am Anfang dieses Beitrags konturierten ästhetischen Realismusparametern ablösen. Realismus wurde hier oft mittels Narration für eine Positionierung instrumentalisiert, die für sich genommen keinesfalls an die Verwendung realistischer Verfahren gebunden ist: die Betonung und Hervorkehrung dessen, was am (Land-)Leben nicht schön, nicht idyllisch und nicht angenehm war und ist. Paulus' HEIDENLÖCHER befindet sich hier beileibe nicht im Extrembereich des Reaktionsspektrums. Fritz Lehners Fernsehproduktion SCHÖNE TAGE (1982) ist ein Anti-Heimatfilm, der eine jede noch so marginale Anmutung von Kitsch entschieden abwehrt und noch stärker an der Härte der Ästhetik Bressons orientiert ist. Vrääth Öhner ortet in Lehners TV-Arbeiten das Beispiel für ein Bemühen des österreichischen Fernsehspiels, »sich von der eigenen, am verfilmten Theaterstück ausgerichteten zwanzigjährigen Spieltradition zu emanzipieren« und notiert, dass es dabei »jene Diskussionen um die neuen Formen der Filmsprache wiederholte, die – eng mit dem Namen André Bazin verknüpft – im Umfeld des italienischen Neorealismus geführt wurden«.[68] Ein anderes, dokumentarische Realismusverstärker mit radikaler Stilisierung vereinendes Beispiel wäre Angela Summereders ZECHMEISTER (1981), der zudem eine ausdrücklich feministische Schlagseite hat. Auf einer im Vergleich eher kompromissbereiten Seite könnte man hingegen eine Fernsehserie wie DIE ALPENSAGA (1976–1980, R: Dieter Berner) von Peter Turrini und Wilhelm Pevny verorten – oder, in geringerem Maße, Axel Cortis Emigrant:innentrilogie WOHIN UND ZURÜCK (1982–1986). Sie alle verlassen sich auf den Einsatz von Realismusverstärkern zur Abgrenzung vom Heimatkitsch.

68 Vrääth Öhner, »Fernsehen. Realismus. Lehner«, in: Sylvia Szely (Hg.), *Fritz Lehner. Filme*, Wien: Sonderzahl 2002, S. 234–247, S. 239.

Was Paulus in diesem Zusammenhang auszeichnet, ist weniger seine Haltung gegenüber einer wie auch immer definierten Heimat, sondern die Bandbreite und Konsequenz seiner realistischen Strategien. Dass er seine Filme oft in der Provinz oder in Salzburg verankerte, macht sein Schaffen zwar fraglos zu einer Bereicherung der überwiegend stadt- bzw. Wien-fixierten österreichischen Filmhistorie (im Vergleich rückt hiesiges Fernsehen das Regionale wesentlich öfter in den Blick), aber diese Verankerung ist für sich genommen von Realismusparametern unabhängig. So scheint mir ein Wien-Film wie John Cooks SCHWITZKASTEN (1978) viel seelenverwandter mit Paulus' Realismusverständnis zu sein als etwa Stefan Ruzowitzkys im Mühlviertel gedrehtes Dorfdrama DIE SIEBTELBAUERN (1998).

Paulus' künstlerischer Werdegang fällt in die Frühphase der Entwicklung des österreichischen Autor:innenfilms, die unverbrüchlich mit der Ausarbeitung unterschiedlicher Realismuskonzepte verbunden ist. Einen Wendepunkt in der Wertschätzung und Handhabe des Realismusgedankens dieser Entwicklungslinie markiert die diskursive Konturierung des Begriffs des Neuen Österreichischen Films und die Bekräftigung dieser Konturierung im internationalen Festivalkontext. Wieder ist es v. a. das Ungeschönte und Kompromisslose, das sich als Markenkern durchsetzt, obwohl der Einsatz von Realismusverstärkern durch die zahlreichen Vertreter:innen dieser neuen filmischen Regung vielgestaltig ist und wie immer auf Unterschiedliches abzielt. Zwei ihrer Portalfiguren, Ulrich Seidl und Michael Haneke, operieren bis heute mit Realismusstrategien, die auf unterschiedliche Weise der künstlerischen Verfälschung wahrgenommener Wahrheiten entgegenwirken sollen.

Das Schaffen von Wolfram Paulus steht im Zug dieser ästhetischen Entwicklungen am Rand. Bis heute wird es eher als Wegmarke wahrgenommen und weniger als eine treibende Kraft. Das liegt auch daran, dass sich Paulus nie auf einen stilistischen Zugang festlegte, diesen immer wieder abwandelte und adaptierte, und überdies wiederholt zwischen den Formaten Kinofilm und Fernsehen wechselte. Wie ich ausgeführt habe, blieb seine Arbeit jedoch gerade in dieser Flexibilität offen für verschiedenste Realismusstrategien – und erscheint somit als reichhaltiges und faszinierendes Stilkompendium des filmischen Realismus. Paulus' Filme denken Realismus ganzheitlich: Anstatt sich einer überkommenen Ästhetik zu verpflichten, nutzen sie alle verfügbaren filmischen Ausdrucksmittel, um Bezugspunkte zu geteilten Wirklichkeiten herzustellen. Genau das macht sie einzigartig – nicht nur in der österreichischen Filmgeschichte.



HEIDENLÖCHER



DIE MINISTRANTEN

# ERZÄHLTE PROVINZ IN WOLFRAM PAULUS' FRÜHEN FILMEN »HEIDENLÖCHER«, »NACHSAISON« UND »DIE MINISTRANTEN«

NATALIE MOSER

Wolfram Paulus' frühe Filme beginnen mit einprägsamen und geradezu prognostischen Bildern. Sein erster Kinofilm HEIDENLÖCHER (1986) wird mit einer als Schriftzug eingeblendeten Zeit- und Ortsangabe eröffnet, auf die eine lange Einstellung auf eine Dorfgasse folgt. Diese Szene, die v. a. Hauswände, Dächer und Treppen zeigt, verkörpert sinnbildlich die räumliche und psychische Enge, von der der Film handelt. Der in einem Gebirgskurort spielende Film NACHSAISON, der im Jahr 1988 erschienen ist, beginnt mit der Ansicht nackter alter Beine und zweier jüngerer Hände, die den ausschnitthaft dargestellten Körper massieren. Im Anschluss werden die Köpfe des Masseurs und seiner Kundin sichtbar, bevor man den Protagonisten (Albert Paulus) mit einem Geld eintreibenden Kollegen (Michael Miensopust) sprechen und dann mit einem Brief das Hotel durch eine Drehtür verlassen sieht. Die gebirgige, aufgrund des reißenden Wasserfalls als Bad Gastein identifizierbare Umgebung, in der die Massageszene und auch die Handlung des Films situiert sind, wird erst nach Ende des Vorspanns und der Einblendung des Filmtitels gezeigt. DIE MINISTRANTEN, ein im Jahr 1990 veröffentlichter Kinderfilm, eröffnet mit einer Gesamtansicht von Tamsweg, bevor die Häuser und schließlich die Kirche aus zunehmender Nähe gezeigt werden und die Zuschauer:innen einen ersten Blick auf den Protagonisten des Films (Christoph Schnell) werfen können.

In jedem der drei Filme wird bereits in der Exposition angedeutet, dass die gezeigten Schauplätze die jeweiligen Handlungen ebenso stark prägen, wie es die Figuren tun. Während in HEIDENLÖCHER die Enge des Schauplatzes textuell unterstrichen wird, leistet dies in NACHSAISON die Ausschnitthaftigkeit einer gezeigten Massageszene. In DIE MINISTRANTEN wird derselbe Eindruck durch die Wahl eines Postkartensujets, die Ansicht des von Bergen umgebenen Tamsweg und die kontinuierliche Verkleinerung des gezeigten Ortsausschnitts erzeugt. Die Tätigkeiten der Figuren unterstreichen zudem die Provinzialität der Schauplätze. Sie arbeiten u. a. in der

Holzwirtschaft, die in HEIDENLÖCHER und DIE MINISTRANTEN wiederholt ins Bild gerückt wird, oder erbringen Gesundheitsdienstleistungen wie Massagen für Gäste, die für einen Kuraufenthalt in der vermeintlich unberührten Natur aus der Ferne angereist sind. Der Einsatz von (Laien-)Darsteller:innen, die mit den ländlichen Schauplätzen und den dortigen Gepflogenheiten, Geschichten und Sprechweisen vertraut sind, verstärkt den Provinzialitätseffekt zusätzlich.

Doch nicht nur die abgezirkelten Schauplätze werden in den drei Filmen betont, sondern auch die zeitliche Situierung der Handlung. HEIDENLÖCHER spielt, so der Prolog, während des Zweiten Weltkriegs im Februar 1943, im übertragenen Sinn in einer heidnischen Zeit. Durch die Schwarzweißästhetik wird die historische Dimension der Erzählung auch visuell untermalt. Die Handlung von NACHSAISON trägt sich, wie im Filmtitel angedeutet, unmittelbar nach der Hauptsaison zu, worauf der am Anfang gezeigte alte Körper hinzuweisen scheint. Der Film DIE MINISTRANTEN spielt wiederum kurz vor und während des Ostersonntags, an dem Kirchenfest und finaler Bandenkampf stattfinden. Das Gebirgstal, der Kurort und die ländliche Gemeinde sind Schauplätze, die durch ihre räumliche Entfernung zu als Zentren empfundenen Orten wie den Städten Salzburg oder Wien, aber auch durch eine zeitlich markierte Peripherie – der Kriegszustand im Hinblick auf den Frieden, die Nachsaison in Relation zur Hauptsaison und die Osterfeiertage hinsichtlich der Werktage – definiert werden. Im Unterschied zum traditionellen Heimatfilm werden die räumlich und zeitlich lokalisierten provinziellen Schauplätze in Paulus' Filmen trotz ihrer Abgeschiedenheit jedoch nicht als Idyllen, Korrektive oder Mikrokosmen, die den Makrokosmos spiegeln, charakterisiert, sondern als komplexe Gefüge, die im Detail betrachtet werden müssen, um sie verstehen zu können.

Im Folgenden soll die Provinz als Schauplatz, Thema und Erzählmuster fokussiert und nach ihrer Funktion in Paulus' frühen Filmen befragt werden. In einem ersten Schritt werden Norbert Mecklenburgs Überlegungen zur erzählten Provinz und Michael Rölckes Ausführungen zum Provinzroman vorgestellt, um in einem nächsten Schritt die filmisch-narrativen Konstruktionen von Provinz in HEIDENLÖCHER, NACHSAISON und DIE MINISTRANTEN zu untersuchen. Abschließend wird die didaktische oder engagierte Tendenz von Paulus' Provinzdarstellungen herausgearbeitet, die sich – so die These des Beitrags – in einem Erzählen in der Provinz von der Provinz und für die Provinz manifestiert.

## DIE TRADITION DER HEIMATLITERATUR UND DES HEIMATFILMS

Der Begriff der Heimat ist gemäß Bernd Hüppauf seit seiner Etablierung als bürgerliche Selbstbeschreibungskategorie im 19. Jahrhundert so erfolgreich, weil er gleichermaßen abstrakt – ein (Populär-)Mythos – und konkret – auf menschliche Grundbedürfnisse referierend – ist.[1] In dem im Jahr 2020 erschienenen Sammelband *Heimat revisited* wird der zweite Aspekt in der Einleitung wie folgt beschrieben: »Im weitesten Sinne kann Heimat als affektives Verhältnis zwischen Mensch und Raum verstanden werden – wobei dieser geographischer, kultureller oder auch sozialer Natur sein kann.«[2] Was man sich unter Heimat vorstellt, ist jedoch nicht unabhängig von dem Kontext zu denken, in dem der ursprünglich juristische Begriff mit Vorstellungen bzw. Imaginationen aufgeladen wurde. Letzteres erfolgte insbesondere in der bürgerlichen Literatur des 19. Jahrhunderts, die vom Verlust der Heimat erzählt und die Vorstellung von der Heimat als etwas Exklusivem, das verteidigt werden muss, geprägt hat.[3] Auf die realistischen Heimatnarrationen folgte die völkische und nationalistische Aufladung des Begriffs gegen Ende des 19. Jahrhunderts und insbesondere in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Nach dem Zweiten Weltkrieg hingegen wurde Heimat, so Ingeborg Rabenstein-Michel, »zur überwältigenden, unschuldigen und identitätsstiftenden Naturkulisse stilisiert, die vorteilhaft die historischen Fehlentscheidungen der Menschen verbarg, das heißt, dazu beitrug, die nach 1945 einsetzende allgemeine Amnesie effizient zu unterstützen«.[4] Der mit dem Begriff der Heimat verbundene Fokus auf Menschen und ihre Relationen zu Räumen wurde nach 1945 in der Literatur durch einen Fokus auf menschenleere Naturlandschaften ersetzt.[5] Die kritische Heimatliteratur eines Hans Lebert oder Thomas Bernhard stellte diese Verdrängungsmuster der Heimatdarstellungen in der unmittelbaren Nachkriegszeit wiederum aus und kritisierte damit ein vom Staat mitbefördertes Heimatkonzept, das u. a. auch noch in gegenwärtigen Vermarktungsstrategien der

1 Bernd Hüppauf, »Heimat – die Wiederkehr eines verpönten Wortes. Ein Populärmythos im Zeitalter der Globalisierung«, in: Gunther Gebhard/Oliver Geisler/Steffen Schröter (Hg.), *Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts*, Bielefeld: transcript 2015, S. 109–140, S. 110, https://doi.org/10.1515/9783839407110-003.

2 Dana Bönisch/Jil Runia/Hanna Zehschnetzler, »Revisiting ›Heimat‹«, in: dies. (Hg.), *Heimat revisited. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf einen umstrittenen Begriff*, Berlin/Boston: De Gruyter 2020, S. 1–19, S. 2, https://doi.org/10.1515/9783110650624-001.

3 Anja Oesterhelt, »Topographien des Imaginären. Thesen zum Konzept der Heimat in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts«, in: Edoardo Costadura/Klaus Ries (Hg.), *Heimat gestern und heute. Interdisziplinäre Perspektiven*, Bielefeld: transcript 2016, S. 201–211, https://doi.org/10.1515/9783839435243-008.

4 Ingeborg Rabenstein-Michel, »Bewältigungsinstrument Anti-Heimatliteratur«, in: *Germanica* 42 (2008), S. 124–134, S. 126, https://doi.org/10.4000/germanica.525.

5 Klaus Zeyringer, *Österreichische Literatur seit 1945. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*, Bozen/Innsbruck/Wien: Studienverlag 2008, S. 201–219.

Tourismusbranche perpetuiert wird. Ähnliche Entwicklungen wie in der Heimatliteratur zeigen sich auch in der kritischen Auseinandersetzung mit Heimatimaginationen im neuen, alternativen oder kritischen Heimatfilm. Letzterer folgte auf eine Hochphase des affirmativen Heimatfilms in den 1950er-Jahren und eine kontinuierliche Abwendung von demselben in den 1960er-Jahren. Alexandra Ludewig hält fest:

> Der Begriff »Heimatfilm« als Genreklassifikation entwickelte sich aus dem bestehenden Konzept der Heimatkunst, das besonders in Anlehnung an Romane und Dorfgeschichten von Ludwig Anzengruber (1839–89), Peter Rosegger (1843–1918), Ludwig Ganghofer (1855–1920) und Ludwig Thoma (1867–1921) zu Popularität gelangte.[6]

Das Genre verspreche »Wiedergeburt, Erneuerung, Integration, Affirmation und Konsolidierung innerhalb einer Gemeinschaft«,[7] was wiederum zur Programmatik des Kinos in der Zeit nach 1945 passte: »Der gemeinsame Nenner der Jahre 1945 bis 1970 ist das Bestreben, das Kino als Ort medialer Reflexionen auf das eigene Land, die eigene Vergangenheit und einhergehend damit als Spiegel des eigenen Selbst zu etablieren.«[8]

Kritisiert wird die (affirmative) Tradition der literarischen und filmischen Heimatkunst im weiteren Sinn für ihre eskapistischen oder verklärenden Züge. Diese Kritik wurde auch innerhalb der Tradition der Heimatkunst formuliert, weshalb diesbezüglich von einer kritischen Heimatliteratur und einem kritischen Heimatfilm gesprochen wird, der in Analogie zur Anti-Heimatliteratur auch Anti-Heimatfilm genannt wird.[9] »Anti-Heimatfilme hauchten dem Genre neues Leben ein und zeigten innovative Wege auf, die vorherrschende Kultur in der westdeutschen Gesellschaft zu erneuern.«[10] Der neue, in den 1970er-Jahren sich konstituierende Heimatfilm grenzt sich von traditionellen Heimatvorstellungen und -imaginationen ab, indem er in Auseinandersetzung mit Letzteren – hierin der Anti-Heimatliteratur verwandt – die damit einhergehenden Stereotypisierungen und Instrumentalisierungen aufzeigt. Auch im Programmheft zur Retrospektive von Wolfram Paulus' Œuvre fehlen der Begriff des Heimatfilms und die Verortung in dieser Erzähltradition nicht. Paulus habe mit seinen frühen Filmen dem

6 Alexandra Ludewig, »Es heimatet sehr. 125 Jahre Heimatfilm«, in: Werner Nell/Marc Weiland (Hg.), *Gutes Leben auf dem Land? Imaginationen und Projektionen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bielefeld: transcript 2021, S. 427–444, S. 431, https://doi.org/10.1515/9783839454251-018.

7 Ebd., S. 428.

8 Kai Naumann, »Genres im deutschen Nachkriegskino (1945–1970)«, in: Marcus Stiglegger (Hg.), *Handbuch Filmgenre. Geschichte – Ästhetik – Theorie*, Wiesbaden: Springer 2020, S. 433–479, S. 447, https://doi.org/10.1007/978-3-658-09017-3_38.

9 Die Vorsilbe ›anti‹ referiert in erster Linie auf Heimat*literatur* (Wolfgang Straub, »Besichtigung eines schillernden Begriffs. Zur Einleitung«, in: ders. [Hg.], *Alpensagas und Modelldörfer. Heimatbesichtigungen in Literatur und Film*, Innsbruck/Wien: Studienverlag 2020, S. 9–16, S. 14).

10 Ludewig, »Es heimatet sehr«, S. 435.

Heimatfilm »eine neue Bedeutung«[11] verliehen. Die Zuordnung von Paulus' (Früh-)Werk zur Tradition des Heimatfilms wurde vom Regisseur selbst allerdings als eine Form der Schubladisierung verstanden: »›Ja, ja, ich bin natürlich der neue Heimatfilmer‹, das ist mir schon so auf die Nerven gegangen!«[12] Mit der Kategorisierung seiner Filme als Heimatfilme konnte sich Paulus erst anfreunden, nachdem er gemäß Selbstaussagen die Heimatreferenz nicht mehr als Inhaltsangabe, sondern als (mehr oder weniger) nüchternen Hinweis auf den Drehort seiner Filme verstanden hat.[13] Das konkrete und abstrakte Verhältnis von Mensch und Raum, das Hüppauf beschreibt, schien auch Paulus zu interessieren, wobei er es nicht unter dem historisch vorbelasteten Begriff der Heimat zu fassen versuchte, sondern unter dem (oftmals negativ konnotierten) Begriff der Provinz, wie folgende Ausführungen des Regisseurs andeuten:

> Wen interessiert schon die Provinz! Wenn es aber gelingt, dann hast du die Aufmerksamkeit der Medien – für die »Provinz«, für alles. Da hab ich gemerkt: Es ist alles interessant, du musst es nur ernst nehmen, du darfst es nicht durch den Dreck ziehen, du darfst dein Thema nicht zynisch behandeln.[14]

Letzteres hat Paulus in seinen sogenannten Heimatfilmen vermieden und sowohl ernsthaft als auch formbewusst von einem traditionellen Inhalt oder Stoff, dem Land, das im Krieg (Territorium), aber auch im Frieden (Tourismus und Landwirtschaft) umkämpft ist, erzählt.

## ERZÄHLTE PROVINZ IN LITERATUR UND FILM

Norbert Mecklenburg hat in seiner Studie *Erzählte Provinz. Regionalismus und Moderne im Roman* festgehalten, dass sich ein idealtypischer Provinzroman durch einen übersichtlichen Schauplatz und wenige Figuren auszeichne und einen Raum der Ordnung präsentiere.[15] Obwohl seit Mecklenburgs Untersuchungen in den 1980er-Jahren – insbesondere im Rahmen einer erneuten Hinwendung zur Heimatthematik in der kultur- und literaturwissenschaftlichen Forschung – Begriffe wie Provinz oder Region

11 Walter Müller, »Ein paar Sätze …«, in: *Retrospektive Wolfram Paulus. Filme gegen den Strom*, Programmheft, 18.9.–11.10.2020, Salzburg: Das Kino, S. 4–6, S. 3.

12 Ebd., S. 5.

13 Ebd., S. 5–6.

14 Ebd., S. 4.

15 Norbert Mecklenburg, *Erzählte Provinz. Regionalismus und Moderne im Roman*, Königstein im Taunus: Athenäum 1982. Weitere zeitgenössische Untersuchungen zur Provinz sind Hans-Georg Pott (Hg.), *Literatur und Provinz. Das Konzept ›Heimat‹ in der neueren Literatur*, Paderborn u. a.: Schöningh 1986; Norbert Mecklenburg, *Die grünen Inseln. Zur Kritik des literarischen Heimatkomplexes*, München: Iudicium 1987.

durchaus kritisch reflektiert wurden, bilden sie eine produktive Grundlage,[16] um die narrative Inszenierung und Befragung von Provinz in Paulus' Frühwerk zu untersuchen. Im Fokus stehen dabei die filmische Erzeugung des Imaginationsraums Provinz und die Reflexion über die Funktion desselben. Mecklenburg interessieren insbesondere die beiden im Untertitel der Studie genannten Pole Regionalität bzw. Lokalität und Moderne bzw. Globalität. Anhand des Gegenstands der erzählten Provinz versucht er aufzuzeigen, dass sich Regionalität und Modernität nicht ausschließen, was wiederum heute in fast jeder (literatur- und kulturwissenschaftlichen) Untersuchung zum Verhältnis von Urbanität und Ruralität hervorgehoben wird, u. a. in der Form von Neologismen wie dem Begriff der ›Rurbanität‹.[17]

Das Oppositionspaar regional vs. modern ist auch für die Analyse von Paulus' Frühwerk von Interesse, allerdings weniger hinsichtlich des Inhalts seiner Filme, sondern vielmehr im Hinblick auf das Verhältnis von traditionellem oder sogar konservativem Inhalt, nämlich dem Leben auf dem Land oder in der Provinz, und innovativer Form. Letztere zeigt sich insbesondere im auf der Berlinale des Jahres 1986 gezeigten Film HEIDENLÖCHER, dessen Formstrenge und narrative Askese ins Auge stechen. Die Gegenüberstellung von Provinzialität und Modernität wird auf der Ebene der Bilder z. B. durch die Darstellung regelmäßiger Abläufe aufgelöst, da sich sowohl die an (archaischen) Ritualen teilnehmenden Menschen als auch die Maschinen rhythmisiert bzw. seriell bewegen. Ruap (Albert Paulus) und Jacek (Helmut Vogl) wirken wie eine Produktionseinheit, wenn sie gemeinsam Baumstämme (um)schichten, und die Einzelkämpfe der Schüler:innen und der Bandenmitglieder in DIE MINISTRANTEN ähneln ritualisierten Tänzen. Die Fokussierung auf Arbeitsprozesse in der als Versammlungsort dienenden Tischlerei oder auf Rituale der Ministranten sind zwei weitere Beispiele für diese in der Tradition moderner Kunst stehende Form der Ritualisierung und Rhythmisierung von menschlichen und maschinellen Vorgängen.

Ausgehend von Mecklenburgs Überlegungen zur erzählten Provinz als Ort der Aushandlung des Verhältnisses von Regionalität und Modernität hat Michael Rölcke die Merkmale der Provinz zu operationalisieren und auf eine Gattung, die die Provinz im Titel trägt, anzuwenden versucht. Das Basisnarrativ eines prototypischen Provinzromans, der über die von Mecklenburg festgestellte Figurenarmut und Ortsbeschränkung verfügt, weist gemäß Rölcke häufig drei Phasen auf, die er mit Rückgriff auf die Metapher der Infektion beschreibt: In der ersten Phase wird der geschützte Raum infiziert, worauf als zweite Phase eine allergische Reaktion innerhalb dieses Raums

16 Auf ein Revival des Provinzbegriffs in der literaturwissenschaftlichen Forschung deuten Publikationen wie die folgende hin: Goran Lovrić (Hg.), *Provinz in der Gegenwartsliteratur*, Bern u. a.: Peter Lang 2021, https://doi.org/10.3726/b19178.

17 Etwa Sigrun Langner/Maria Frölich-Kulik (Hg.), *Rurbane Landschaften. Perspektiven des Ruralen in einer urbanisierten Welt*, Bielefeld: transcript 2018, https://doi.org/10.14361/9783839444283-002.

erfolgt, die in der dritten Phase durch restabilisierende Maßnahmen unter Kontrolle zu bringen versucht wird, um die anfängliche Ordnung wiederherzustellen.[18] Die Prämisse dieses (Krisenbewältigungs-)Narrativs bildet wiederum ein Ort, der »als Raum der Ordnung statuiert [wird], als Rahmen, in dem die Dinge auf ihrem Platz stehen, die sozialen Beziehungen vermeintlich intakt sind, die Zuordnungen stimmen.«[19] In HEIDENLÖCHER wird insbesondere zu Beginn des Films durch zwischengeschnittene Schrifttafeln, die als Prolog fungieren,[20] ein Raum der Ordnung statuiert. Der Schauplatz wird als ein abgeschlossener und homogener eingeführt und eine natürliche Zugehörigkeit der »Bergbauern« zum »Gebirgstal« angedeutet. Nahaufnahmen von Alltagsgegenständen wie Tassen oder Flaschen suggerieren ebenfalls eine Ordnung, in der Dinge auf ihrem Platz stehen. Aufgrund der Betonung des Ordnungsaspekts zu Beginn des Films wird bei den Zuschauer:innen jedoch auch die Erwartung erzeugt, mit Verletzungen dieser ursprünglichen Ordnung konfrontiert zu werden.

Rölckes Überlegungen greifen Mecklenburgs Forschungsgegenstand auf, bedienen sich jedoch nicht mehr eines literatursoziologischen, sondern eines vorwiegend narratologischen Ansatzes. Rölckes Vorgehen ist jedoch insofern problematisch, als die Entität Provinz vorausgesetzt bzw. gattungspoetologisch gesetzt wird, weshalb die Merkmale nicht dazu dienen können, zu bestimmen, ob von Provinz erzählt wird oder nicht. Sein Fragenkatalog, der für eine Romananalyse konzipiert wurde, eignet sich aber trotzdem,[21] um die filminterne Konstitution von Provinz zu untersuchen. Deshalb sollen folgende, auf Rölckes Katalog basierende Fragen die Filmuntersuchungen anleiten: Welche Orte sind in den Filmen HEIDENLÖCHER, NACHSAISON und DIE MINISTRANTEN als Räume der Ordnung konzipiert? Welche Rolle spielen filmische Techniken wie Kadrierung und Schnitt, um die Illusion eines geschützten oder wiederhergestellten Raums zu erzeugen? In welcher Form tritt das oben skizzierte Drei-Phasen-Modell in Erscheinung? Welche Differenzen und Interferenzen werden in den Filmen eingeführt oder betont, um Grenzüberschreitungen, Krisen und Störungen thematisieren und die Gegenüberstellung von Ordnung und Unordnung reflektieren zu können?

18 Michael Rölcke, »Konstruierte Enge. Die Provinz als Weltmodell im deutschsprachigen Gegenwartsroman«, in: Carsten Rohde/Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hg.), *Die Unendlichkeit des Erzählens. Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989*, Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 113–138, S. 120.

19 Ebd.

20 Elisabeth Büttner, »Mit der Geste der Zurückhaltung. HEIDENLÖCHER. Ein Film von Wolfram Paulus«, in: Gottfried Schlemmer (Hg.), *Der neue österreichische Film*, Wien: Wespennest 1996, S. 244–253, S. 246.

21 Rölcke, »Konstruierte Enge«, S. 119.

## RÄUME DER ORDNUNG IN »HEIDENLÖCHER«, »NACHSAISON« UND »DIE MINISTRANTEN«

Dass es sich bei den Schauplätzen der drei Filme, dem Gebirgsdorf, dem Kurort und der ländlichen Gemeinde, um Räume der Ordnung handelt, wird nicht nur inhaltlich, sondern auch formal bzw. visuell aufgezeigt. Auf den Prolog des Films HEIDENLÖCHER, der den Hauptgegenstand der nachfolgenden Analysen bildet, folgt eine Szene, in der der Deserteur Sepp Santner (Florian Pircher) von seiner geschiedenen Frau (Gerta Rettenwender) im Hasenstall mit Nahrung versorgt wird. Die Regelmäßigkeit, die durch eine variierende Wiederholung der Szene erzeugt wird, signalisiert eine Normalität im Ausnahmezustand, wofür die Unterstützung des seit zwei Jahren außerhalb des Dorfs lebenden Deserteurs während des Kriegs ein Beispiel ist. Durch den vergitterten Hasenstall als Versteck wird aber gleichermaßen angedeutet, dass es sich um eine brüchige Ordnung handelt. Das Versteck kann auch zur Falle werden. Das Motiv der Falle wird in Form der Tierfallen, die Santner behelfsmäßig erstellt, und der Treibjagd gegen Ende des Films, die nicht Tieren, sondern dem Deserteur gilt, aufgegriffen. Zudem wird aufgrund der Überblendung von menschlicher und tierischer (Opfer-)Rolle eine konstitutive gesellschaftliche Unterscheidung, diejenige zwischen Mensch und Tier, Eigenem und Fremdem, problematisiert. Die Darstellung des Bergdorfs zu Beginn des Films führt das Publikum nicht nur an einen Hauptschauplatz der Geschichte heran, sondern hat auch eine symbolische Bedeutung. Aufgrund der Fokussierung einer Gasse und der Zentralperspektive könnte das Eingangsbild des Films eine räumliche Tiefe erzeugen. Da nur Gebäude und insbesondere verschlossene Türen, aber kein Horizont zu sehen sind, wird jedoch der gegenteilige Eindruck, derjenige einer fehlenden Tiefe, erweckt. Bereits zu Beginn des Films zeigt sich, dass der vermeintliche (Aus-)Weg keiner ist, weswegen auch die letzte Szene, die den durch den Tiefschnee sich entfernenden Jacek zeigt, nicht uneingeschränkt als Happy End bewertet werden kann.

Der Gebirgsort ist wie die titelgebenden Höhlen oder das Lager als Falle und im Hinblick auf die Bewohner:innen als Ort der Nicht-Moral – als Heidenloch – konzipiert. Die historisch verbürgten Heidenlöcher werden im Film indessen nicht gezeigt, da lediglich der semantische Gehalt der Bezeichnung aufgegriffen und narrativ ausgefüllt wird. Durch die Parallelisierung der Höhle des Deserteurs mit dem Hasenstall, aber auch mit den Behausungen des Dorfs, in denen sich der Deserteur ähnlich wie in der Höhle – z. B. im Ofen eines unbewohnten Hauses – versteckt, und der Baracke der Zwangsarbeiter, die ebenfalls Wände aus vertikal angebrachten, nicht unmittelbar nebeneinander stehenden Holzlatten aufweist, wird die mehrfach markierte Grenze zwischen Ordnung und Nicht-Ordnung im Film unterwandert. Die den Katholizismus mehr oder weniger praktizierenden Dorfbewohner:innen, die lediglich während der Gedenkfeier für die gefallenen Soldaten in der Kirche zu sehen sind, unterscheiden sich nicht von den sogenannten Heid:innen, die sich in den Gebirgshöhlen vor

missionierenden Christ:innen versteckt haben und für die Bezeichnung der Naturhöhlen als Heidenlöcher verantwortlich sind, ebenso wenig von den durch den Krieg in das Tal geführten Fremden. Im Dorf bildet die christlich konnotierte Nächstenliebe die Ausnahme, wie die verzweifelten Versuche, Santners Ernährung sicherzustellen, zeigen.[22] Auch der Hinweis, dass die Santners geschieden sind, kann als ein Fingerzeig auf eine Ordnung verstanden werden, die brüchig geworden ist: die (vermeintlich) natürliche Ordnung der Familie. Der Widerstand Ruaps gegen seinen Erzeuger (Matthias Aichhorn), der durch eine Ohrfeige geahndet wird und letztlich zum Verrat des eigenen Vaters führt, lässt sich wie die Scheidung als eine Problematisierung der patriarchalen Ordnung verstehen. Rassistische Ausdrücke wie »N[…]brot« oder pejorative Bezeichnungen wie »Franzmann« oder »Polack« unterstreichen wiederum die die Ordnung sichernden Abgrenzungsbewegungen. Wenn man berücksichtigt, dass sich der Film auch an ein deutsches Publikum richtet, ist aus dessen Sicht die dialektale Sprache ebenfalls fremd. Die Seh- bzw. Hörgewohnheiten eines nicht österreichischen und ansatzweise auch des österreichischen Publikums werden irritiert,[23] wodurch sämtliche Figuren des Films zu Fremden werden und mit Blick auf die Rezeptionsseite die Grundunterscheidung in fremd und eigen unterwandert wird. »Die Enge und Eintönigkeit einer Geschichte wird grad durch die Mehrsprachigkeit gesprengt und ihr Horizont geweitet«,[24] so Paulus' Begründung des Einsatzes unterschiedlicher Sprachen und (wie man hier ergänzen kann) Dialekte in einer Vorarbeit zu HEIDENLÖCHER.

Auch in NACHSAISON wird zwischen Ordnung und Nicht-Ordnung, Einheimischen und Fremden unterschieden. Die Fremden sind – wie in HEIDENLÖCHER die Zwangsarbeiter:innen – anhand einer Aussprache mit Akzent oder anhand von Fremdsprachen zu erkennen, die allerdings auch von den Vermittlerfiguren wie dem Hotelier (Günther Maria Halmer) oder dem Protagonisten Lenz verstanden und (leidlich) gesprochen werden. Im Unterschied zum ersten Kinofilm wird in NACHSAISON jedoch eine Ordnung gezeigt, in der das Fremde eine konstitutive Funktion für die innere Ordnung des Orts hat. Der ganze Kurort lebt davon, dass es auf der einen Seite Gäste gibt, die sich vor Ort erholen, und zum anderen Dienstleister:innen, die den Wünschen der Gäste nachkommen. Der fehlende Glanz des Kurorts weist auf ein Missverhältnis zwischen Gästen und Dienstleister:innen hin, da aufgrund der sinkenden Zahl der Gäste Hotels geschlossen werden und damit Einnahmequellen der Dienstleister:innen wegfallen. Bricht der

22 Straub, »Besichtigung eines schillernden Begriffs«, S. 24–26. In Paulus' Film NEUE WAHRZEICHEN HAT DIE STADT … (1993) wird im Rahmen einer Salzburg-Darstellung Katholizismus- und Tourismuskritik unmittelbar enggeführt.

23 Auf die Unverständlichkeit wird beispielsweise in einer bundesdeutschen Rezension des Films hingewiesen (Horst Goschke, »Eigenwillig«, in: *Wiesbadener Kurier*, 30.1.1987, S. 10).

24 Typoskript von Wolfram Paulus, »Ausführliches Treatment zu dem Spielfilm DIE HEIDENLÖCHER«, Herbst 1981, in: Filmarchiv Austria (Wien), Nachlass Wolfram Paulus, Box 68, HEIDENLÖCHER Treatment und Antrag auf Drehbuchförderung.

ökonomisch grundierte Austausch mit der Außenwelt bzw. dem Fremden weg, ist die interne Ordnung, die auf dem finanziellen Zufluss von außen basiert, gefährdet. Der Film zeigt aber auch, dass trotz der gegenseitigen Abhängigkeit von Einheimischen und Fremden keine Solidarität zwischen den beiden Gruppen besteht, nicht einmal bei den Figuren, die sich wie Lenz in beiden Bereichen bewegen.

In DIE MINISTRANTEN wird der Heid:innen- bzw. Fremdentopos, der die Grundlage der Herstellung eines (ab-)gesicherten Raums bildet, aufgegriffen. Der Protagonist Paul versucht seine Umgebung auf der Grundlage der Lektüre von Karl Mays Abenteuerromanen neu einzurichten. Davon zeugen u. a. die zahlreichen Bücher von Karl May, die Cowboy-Tapete in seinem Schlafzimmer, der Berufswunsch (Pferdehändler), die Ausstattung der Bande mit Mokassins, Pfeilbögen und Lassos und die Ko-Führerschaft der Bande in Anlehnung an Winnetou und Old Shatterhand. Während in DIE MINISTRANTEN die Karl-May-Reihe die Grundlage bildet, auf der Paul seine Umgebung wahrnimmt bzw. sie entsprechend umformen möchte, konstituieren die von den beiden Protagonist:innen (Katja Flint und August Zirner) erzählten Kindererzählungen in DU BRINGST MICH NOCH UM (1994) Kommentare zum Fortgang der Filmhandlung. Paul wird zudem wiederholt als Sohn eines Lehrers und Politikers kenntlich gemacht. Der Knabe glänzt mit Ideen, allerdings nicht mit ihrer Umsetzung, für die seine beiden Freunde zuständig sind. Pauls größtes Ziel scheint darin zu bestehen, sich von seinem Umfeld abzuheben. So lehnt er beispielsweise auch den Stempel mit einem Edelweiß ab, den Bartl (Stefan Steger) und Mescht (Nikolaus Dobrowolsky) für die Erstellung von Mitgliedsausweisen ausgewählt haben. Das die Alpenregion konnotierende, traditionelle Heimatsymbol kann Paul nicht begeistern, ganz im Gegensatz zum zweiten Stempel, den die beiden mitbringen und der einen für Krieg und Nationalsozialismus stehenden Reichsadler zeigt. Heimat- und Nachkriegsdiskurs werden hier *en passant* enggeführt, auch wenn auf der Handlungsebene eine Entweder-oder-Entscheidung gezeigt wird. Zentral für die (Welt-)Ordnung, die man u. a. in Karl Mays Romanen und oftmals auch in an Kinder adressierten Kunstwerken findet, ist die Unterscheidung in Gute (Freund:innen) und Böse (Fremde bzw. Feind:innen) und insbesondere der (moralische) Sieg der Guten über die Bösen. Letzterer bleibt in DIE MINISTRANTEN jedoch trotz der Zugehörigkeit zum Genre des Kinderfilms und des damit verbundenen pädagogischen Anspruchs aus. Am Ende des Films steht eine Ernüchterung, die vom Publikum sowohl positiv als auch negativ bewertet werden kann. Auch die anderen beiden Filme enden mit einer Nivellierung oder – wie man es hinsichtlich der Konzepte Raum und Ordnung umformulieren könnte – einer Bestätigung der Ordnung, die allerdings nicht affirmativ erfolgt, sondern aufgrund fehlender Alternativen. Dazu passt, dass in keinem der drei Filme Held:innen auftreten, sondern Figuren, die sich in ihrem Alltag zu behaupten versuchen und dabei wiederholt an die Grenzen ihrer mehr oder weniger geordneten (Dorf- oder Provinz-)Welt stoßen, ohne sie dauerhaft überschreiten zu können.



NACHSAISON

## DIE DRAMATURGIE DER PROVINZ

Die drei skizzierten Räume der Ordnung, die in den Filmen mehr als nur Schauplätze sind, durchlaufen die von Rölcke skizzierten Phasen. In HEIDENLÖCHER ist es der Krieg, der das Bergdorf auf dreierlei Arten infiziert: in der Form des Deserteurs Santner, der Gestapo und der Zwangsarbeiter:innen (Phase 1). Als allergische Reaktion der Dorfgemeinschaft kann die Vereinzelung der Figuren beschrieben werden. Während einzelne Figuren die deutschen Soldaten mit Schnaps für sich zu gewinnen und von der Arbeit der Zwangsarbeiter:innen zu profitieren versuchen, unterstützen andere den Deserteur (Phase 2). Eine Neusortierung der Dorfgemeinschaft bleibt indessen aus (Phase 3). Der Deserteur erschießt nach seiner Enttarnung den Verräter Ruap, den Sohn des für den Deserteur sorgenden Bergbauern Dürlinger, und anschließend sich selbst. Seine Kompliz:innen werden abgeführt, die Fremdbestimmung durch die Gestapo findet jedoch kein Ende. Die dörfliche Ordnung ist lediglich eine vermeintliche, das Eigene nicht *per se* gut, das Fremde nicht zwangsweise böse. Ruap, der seinen Kriegsdienst leistenden Bruder und Jacek beneidet, gegen den autoritären Vater rebelliert und dem Alkoholkonsum und Waffengebrauch zugetan ist, hat mit seiner aus Frustration erfolgenden Denunziation des Deserteurs die ganze Dorfgemeinschaft gefährdet. Die Zwangsarbeiterin (Milena Opalski), die den Deserteur in seiner Höhle überrascht und zum Bereich des Fremden zählt, handelt hingegen trotz ihrer Gefangenschaft solidarisch und bringt weder den Deserteur noch die Dorfgemeinschaft in Gefahr. Die Möglichkeit einer Renormalisierung wird im Film lediglich angedeutet und u. a. anhand des Schicksals eines erkrankten Zwangsarbeiters (Darius Polanski) negiert. Letzterer symbolisiert eine misslingende Renormalisierung, da er nach einer längeren Leidenszeit einer Infektion bzw. allergischen Reaktionen seines Körpers erliegt.

In NACHSAISON ist es das (fehlende) Geld, das den Ort und seine Bewohner:innen infiziert. Der Titel des Films verweist nicht nur auf die die Hochsaison flankierende Nebensaison, sondern deutet auch an, dass in einem Ort mit geschlossenen oder nur mit hohem Risiko wiederzueröffnenden Hotels eine finale Nachsaison eingetreten ist (Phase 1). Auf den tourismusbedingten Geldmangel reagiert der Masseur Lenz mit einer Intensivierung seiner Kleinverbrechen und der Hotelier Fussek, der viele Parallelen zum verschuldeten Masseur aufweist, zuerst mit Verzweiflung und dann mit der Umgarnung eines ausländischen Investors (Nazim Saad) (Phase 2). Für den Hotelier und damit verbunden den Kurort tritt eine Renormalisierung ein, da er mithilfe des Investors das Grandhotel wiedereröffnen kann,[25] während Lenz mit der Abreise seiner Kundin, einer ihm zugetanen Tänzerin (Mercedes Echerer), die Hoffnung auf einen Neuanfang außerhalb seines bisherigen Wirkungskreises verliert und

25 Zur historischen Vorlage für die Figur des Hoteliers Fussek siehe Wolfgang Straubs Beitrag im vorliegenden Band.

verlassen und mittellos am Ort der Träume anderer zurückbleibt (Phase 3). Hinsichtlich der Figur Lenz könnten auch Frauen – mit Ausnahme seiner Ehefrau (Daniela Obermeir) – als eine Form der Destabilisierung beschrieben werden. Ähnlich verhält es sich mit dem Protagonisten Paul in DIE MINISTRANTEN, der wiederholt von weiblichen Körpern in Bann gezogen wird. In NACHSAISON deuten die finalen Aufnahmen des tosenden, die Geräuschkulisse dominierenden Wasserfalls und dann der sich entfernenden Bahn an, dass alles wie bisher weitergehen bzw. im Fluss oder in Fahrt bleiben wird: Mittellose Unternehmer wie Fussek kommen wieder zu Geld, während mittellose Dienstleister wie Lenz erfolglos bleiben bzw. untergehen, während (vermögende) Künstler:innen wie der Schriftsteller (Claus Homschak) und die Tänzerin Roth von einem touristischen Ort (Bad Gastein) zum anderen (Paris) reisen können.

Auch in DIE MINISTRANTEN findet sich das Drei-Phasen-Modell wieder. Hier tritt der Eindringling in der Gestalt des zu den Ministranten hinzustoßenden vaterlosen Jungen Sepp (Gerald Bachler) auf, der Pauls neuer Freund und Verbündeter wird (Phase 1). Der bisherige Anführer Paul, der durch dominantes und unzuverlässiges Verhalten auffällt, beginnt in der Folge seine beiden Verbündeten Bartl und Mescht zu vernachlässigen und versucht Sepp zu beeindrucken, u. a. im Rückgriff auf fiktionale Darstellungen der Prärie inklusive Abenteuer und Kämpfe (Phase 2). Eine Neusortierung scheint auch in diesem Film nicht zu erfolgen, da die Kampfesvorbereitungen anhand literarischer Vorlagen einem Sieg über die gegnerische Bande auf einer prärieartigen Alm nicht förderlich sind und die drei Schulfreunde am Ende des Films wieder angeln (Phase 3). Da die drei Knaben auf ihrem Floß im See ähnlich isoliert sind wie zu Beginn im Schulhof, könnte dieses Ende trotz der angedeuteten romantischen Einheit von Mensch und Natur als Sinnbild für den provinziellen Stillstand interpretiert werden. Aus Sicht eines kritischen zeitgenössischen Publikums stellt der Misserfolg paramilitärischer und auf NS-Symbolik zurückgreifender Aktionen der Ministranten, die eine pervertierte Ordnung(sliebe) inner- und außerhalb der Kirche sichtbar machen, allerdings ein positives Ende dar. Obwohl die drei Filme dem Drei-Phasen-Modell oder der Dramaturgie einer Tragödie entsprechend gegliedert sind, kann mit Rückgriff auf Überlegungen von Elisabeth Büttner, die für das Kompendium *Der neue österreichische Film* einen Beitrag zu HEIDENLÖCHER verfasst hat, auf eine weitere Komponente in Paulus' Filmschaffen hingewiesen werden: die Zuschauer:innen. Ihnen kommt eine aktive Rolle zu – eine Übertragung dieser Beobachtung auf die anderen beiden untersuchten Werke erscheint aufgrund ihrer Ähnlichkeiten plausibel –, da Paulus' Filme als Suche verstanden werden können, die zu Reflexionen aufseiten der Zuschauer:innen anregt.[26] Das offene Ende der Filme kann als explizite Aufforderung zur Interpretation des Gezeigten und Erzählten und zu einer kritischen Reflexion der Dramaturgie der Provinz aufgefasst werden, weshalb das Drei-Phasen-Modell um eine zusätzliche Phase bzw. die Perspektive des Publikums erweitert werden müsste.

26 Büttner, »Mit der Geste der Zurückhaltung«, S. 251.

## DIFFERENZEN UND INTERFERENZEN

Wie die jeweilige Realisierung des Drei-Phasen-Modells in den untersuchten Filmen gezeigt hat, sind die präsentierten Räume der Ordnung nur vermeintlich geordnete und sichere Sphären. Zudem stellt nicht nur das von außen Eindringende und Fremde eine Gefahr dar, sondern auch die bestehende Instabilität der abgesicherten Räume. Die Prekarität manifestiert sich in Figuren wie dem Bauernsohn Ruap, der seinen Geburtsort unter allen Umständen verlassen will und aus Frust zum Verräter wird, im Masseur Lenz, der seinen Lohn mit illegalem Pelzhandel und Möbeldiebstahl aufstockt – beide Figuren werden von Wolfram Paulus' Bruder Albert Paulus gespielt –, oder im Knaben Paul, der zum Anführer aufsteigt und in größenwahnsinniger Manier die Auseinandersetzung mit einer fremden Bande sucht, um über die Grenzen des eigenen Dorfs hinausreichenden Ruhm zu erlangen. Doch nicht nur die Hauptfiguren bezeugen, dass die geschilderten provinziellen Lebensräume keine oder lediglich prekäre Räume der Ordnung sind, auch formal wird die Instabilität betont.

In allen drei Filmen werden Grenzen bzw. Grenzziehungen und -überschreitungen in Szene gesetzt, die nicht nur auf zwei voneinander abgegrenzte Räume verweisen, sondern auch auf Verbindungen zwischen diesen Bereichen. Wird in HEIDENLÖCHER mit dem kargen Bergdorf ein Raum vorgeführt, der gegen andere menschliche Räume v. a. durch die Natur – steile Hänge, tiefverschneite Wälder – abgeschirmt ist, macht das bewachte Lager in unmittelbarer Nähe des Dorfs darauf aufmerksam, dass das Fremde in das Innere der Gemeinschaft vorgedrungen ist. Letzteres zeigt sich insbesondere an den Zwangsarbeiterinnen, die bei den Bäuer:innenfamilien untergebracht sind. Ein weiteres Beispiel ist der Gestapo-Mann (Claus-Dieter Reents), der in das Haus der Santners eindringt und dort der zurückkehrenden Frau auflauert. Zudem scheinen alle Figuren in ihren Räumen und insbesondere Rollen gefangen zu sein, auch der Deserteur, der trotz gegenteiliger Nachrichten immer noch auf die Befreiung durch die russische Armee hofft.

Die Überblendung von außen und innen, fremd und eigen wird auch visuell gestützt. Unerwartete Schnitte, die die raumzeitliche Kontinuität der Szenen aufbrechen, in denen jeweils eine Figur eine andere überwältigt, einmal ein Mädchen einen Jungen, das andere Mal Jacek Ruap, führen zu einer Amalgamierung von Figuren und deren Positionen in der Dorfgemeinschaft. Ähnliche Effekte erzeugen auch bestimmte Kamerapositionen. So wird Santner aus dem Inneren der Höhle heraus gefilmt, weshalb sowohl die Figur als auch der Ausgang der Höhle zu sehen sind. Die langsamen Kamerafahrten, die beispielsweise die Zwangsarbeiter beim Abendessen und bei Gesprächen oder den verschneite Hänge hinaufsteigenden Deserteur zeigen, erzeugen den Eindruck, als ob die Kamera die Figuren belauern würde, gerade so, wie Figuren wie Santners Ex-Frau die Straße vor dem Haus oder der Deserteur eine Gruppe von Zwangsarbeiterinnen im Wald beobachten, um selbst nicht entdeckt zu werden.

Dabei drängt sich die Frage auf, wo die Kamera als eine Art von Erzählinstanz situiert ist, innerhalb oder außerhalb des Raums der Ordnung oder allenfalls auf dessen Grenze.[27]

In NACHSAISON wird ebenfalls zwischen fremd und eigen unterschieden, wobei Tourist:innen für das Fremde, einzelne Dienstleister:innen wie Lenz sowie die Kurortbevölkerung für das Eigene stehen. Doch auch hier ist das Fremde bereits im Eigenen angelegt, insbesondere im Umgang der beiden Ehepartner:innen, die sich offensichtlich entfremdet haben. Die Verbindung des Kurorts mit der Umgebung markiert eine Bahnlinie sowie ein an der Wohnung von Lenz' Familie vorbeifahrender Zug, der auch die Gäste in den Kurort bringt. Lenz schafft wiederum eine Verbindung zwischen Grandhotel (Hotelier und Tänzerin) und Bewohner:innen, aber auch zu anderen Dienstleister:innen wie Masseurinnen oder Kellner:innen. Durch die wiederholte Fokussierung von Türen, Fenstern und Treppen werden die beiden Räume als mehrfach voneinander abgegrenzte kenntlich gemacht. Für Lenz, der wie ein Wanderarbeiter mit seiner Massageutensilien enthaltenden Kunststofftüte zwischen unterschiedlichen Innenräumen unterwegs ist, tut sich weder in die eine noch in die andere Richtung, die Türen, Fenster und Treppen eröffnen, ein freier Weg auf. Dies wird z. B. durch die Position der Kamera, aufgrund derer Lenz durch die Drehtür hindurch zu sehen ist, unterstrichen. Die Sicht auf die Figur ist durch die sich weiterdrehende Drehtür dominiert, weshalb Lenz trotz seiner Position vor dem Hotel wie ein Gefangener (der lokalen Gegebenheiten) wirkt.

Wie in HEIDENLÖCHER werden ebenfalls Räume und Figuren parallelisiert, u. a. aufgrund ihrer Ausstattung oder – bei den Figuren – aufgrund ihrer Bewegungen, beispielsweise wenn Lenz mit einer Kellnerin (Joanna Paulus) tanzt und sich mit seiner Frau im Gehen ein tanzartiges Duell liefert. Auch mittels Szenen, in denen Vater und Tochter Roth, Lenz oder der Hoteldirektor Treppen hinaufsteigen – die Kamera filmt aus den oberen Etagen in das Treppenhaus hinunter –, werden Figuren enggeführt und die Unterscheidung in Fremde (Tourist:innen) und Einheimische (Dienstleister:innen) unterwandert. Diese Form der Parallelisierung wird außerdem hinsichtlich des Wasserfalls und der Eisenbahn angewandt, da sie zu Beginn des Films, untermauert durch eine vergleichbare Geräuschkulisse, enggeführt werden, während am Ende des Films zuerst die hinunterfallenden Wassermassen des Wasserfalls, dann die ins Tal hinunterfahrende, sich entfernende Bahn gezeigt wird. Wasserfall und Bahn stehen für Bewegung, während der Protagonist bewegungslos in einem geschlossenen Hotel zurückbleibt und sich kein Aufbruch, sondern eher ein Abbruch (des Lebens) andeutet. Die Fremdwerdung Lenz', die sich im Verhalten gegenüber seiner Ehefrau spiegelt, wird zudem durch den Wohnortswechsel abgebildet. Er zieht mit Frau und Kind (Simon Paulus) von einer Wohnung nahe der potentiell die Freiheit bringenden Bahn

27 Zur Funktion der Kamera siehe auch Büttner, »Mit der Geste der Zurückhaltung«, S. 252.

in eine Wohnung, die in der abgelegenen ehemaligen Gaststätte Pension Sonnblick liegt, bevor er gegen Ende des Films in einem verlassenen Hotel unterkommt.

In DIE MINISTRANTEN wird auch zwischen innen und außen unterschieden, insbesondere zwischen Ministranten und anderen Kindern oder zwischen Bandenmitgliedern und Nicht-Bandenmitgliedern oder Mitgliedern anderer Banden. Da im Unterschied zu HEIDENLÖCHER und NACHSAISON keine externe Macht das Fremde darstellt, konzentriert sich der Film auf das Eigene, das anhand zweier exklusiver Gruppen filmisch inszeniert wird: die Gruppe der Ministranten inklusive der Geistlichen und die Bande mit ihren beiden Anführern Paul und Sepp, die beiden Gruppen zugehören. Zwischen den beiden Gruppen zeigen sich viele Parallelen, z. B. die strengen Hierarchien sowie der Hang zu Ritualen, Requisiten und Kostümierungen. Indem Kinder und Erwachsene verglichen werden – Paul und der Kooperator (Martin Abram) reagieren ähnlich impulsiv, wenn sich Gruppenmitglieder nicht an ihre Regeln halten –, wird implizit die Vorstellung von Kindern als unschuldigen und nicht kompromittierten Wesen negiert, allerdings auch diejenige von den frommen Kirchengänger:innen. Grenzüberschreitungen, beispielsweise der erfolglose Versuch Marias (Petra Obinger), Ministrantin zu werden, und ihre erfolgreiche Aufnahme in die Bande der »Wölfe«, unterstreichen und unterwandern Hierarchien gleichermaßen. In den hier untersuchten drei Filmen werden Frauen jedoch vorwiegend in Relation zu Männern – als klassische Nebenfiguren – gezeigt und als Medium verwendet, um anhand einzelner Überschreitungen gesellschaftlicher Normen Konventionen sichtbar zu machen, während spätere Filme wie RENNLAUF (1997) eine weibliche Hauptfigur haben, deren Nonkonformität in der Form ausgeprägter emanzipatorischer Bestrebungen das zentrale Thema des Films bildet.

Dem Fokus auf Differenzen und Interferenzen ist Paulus auch in seinen dem Spätwerk zuzuordnenden Fotomontagen treugeblieben, die er in zwei Phasen eingeteilt hat, die »›Formale Phase‹«,[28] die von 2010 bis zum Winter 2013/14 dauerte, und die (viel kürzere) »›Parkettphase‹«,[29] die das Frühjahr 2014 umfasste. Diese Bilder weisen klare Strukturen auf, insbesondere Wiederholungen und Spiegelungen von Motiven. Aufgrund der ähnlichen Gestaltung der Montagen wirken die Bilder wie eine Serie. Die sichtbaren Bildgrenzen erinnern wiederum an die Ästhetik von HEIDENLÖCHER, in dem via identischer Motive (Latten, Gitter etc.) Muster kreiert werden. Einzelne Fotomontagen mit Bildstreifen, die parkähnliche Strukturen zeigen, erinnern auch an Einstellungen aus dem Film LETZTES JAHR IN MARIENBAD/L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD (1961) von Alain Resnais. Paulus' Montagen zeigen nur vereinzelt Personen, die entweder wie Statuen abgelichtet sind oder als Masse auftreten. Das

28 Wolfram Paulus, »›Meine Fünf Elemente – Filmische Bilder‹. Presseheft zu meiner Ausstellung in der Galerie Eboran«, 2014, S. 4, in: Privatarchiv Wolfgang Richter.

29 Ebd., S. 5.


DIE MINISTRANTEN


HEIDENLÖCHER

Hauptsujet sind Naturansichten bzw. Landschaften, die Spuren menschlicher Besiedelung aufweisen. Als Beispiel sei hier auf das Bild hingewiesen, das die Einladung zur Ausstellung »Meine Fünf Elemente – Filmische Bilder« in der Galerie Eboran ziert.[30] Die Bildstreifen zeigen unterschiedliche Himmelsansichten, von Wiese umgebene Almhütten, Wiesenpfade und fahrende Autos, die aufgrund ihrer Präsentation in der Mitte der Fotomontage das Kernthema bilden. Bei der Betrachtung des Bilds setzt das Auge Almhütten und Autos in eins, sodass herkömmliche Lebensweisen in der Provinz und Fremdenverkehr überblendet werden. Idyllisch wirkt keine der in den Fotomontagen gezeigten Landschaften und Dörfer, vielmehr werden die Bestandteile traditioneller Heimat- und Provinzdarstellungen sichtbar.

## IN DER PROVINZ VON DER PROVINZ FÜR DIE PROVINZ ERZÄHLEN

Die zahlreichen Nahaufnahmen einzelner Gegenstände und der distanzierte Blick auf die handelnden Figuren sowie die metareferenzielle Betonung der Ausschnitthaftigkeit – in NACHSAISON u. a. im zweifarbigen, zusammengebastelten Auto oder im zusammengewürfelten Mobiliar in Lenz' Wohnung in der ehemaligen Pension gespiegelt – weisen in Paulus' Filmen zum einen auf die Perspektivengebundenheit hin. Zum anderen machen sie indirekt die mit der Totale einhergehende (Deutungs-)Macht – man denke z. B. an die sogenannte Feldherrenperspektive – sichtbar, die sich u. a. in der pauschalisierenden Rede von ›der‹ Provinz zeigt. Darin liegt eine didaktische oder engagierte Tendenz von Paulus' Filmen. Die Geschichten der drei Figuren, die aus ihrem Leben aussteigen möchten, enden nicht mit einem Erfolg, sondern mit einer – christlichen Denkmustern verpflichteten – Demut der scheiternden Figuren. Die Natur wird am Ende als ambivalente Referenzgröße – als Raum des Schutzes und der Gefahr – inszeniert. In allen drei Filmen wird ein vermeintlicher Raum der Ordnung vorgeführt und visuell und sprachlich auf die konstitutive Unterscheidung von fremd und eigen aufmerksam gemacht, um zeigen zu können, dass – frei nach Freud – dem Heimlichen, verkörpert durch die Figur des Denunzianten (HEIDENLÖCHER), des Kleinkriminellen (NACHSAISON) und des skrupellosen Dorfjungen (DIE MINISTRANTEN), das Unheimliche innewohnt. Die Fokussierung von Schnittstellen (Fenster, Türen etc.) zwischen unterschiedlichen Bereichen betont eine Verbindung von innen und außen, während Landschaftsansichten oder Totalen in lang andauernden Einstellungen, wie man sie aus dem traditionellen Heimatfilm kennt, selten sind.

Paulus schlägt in seinen Filmen jedoch weder einen bitteren Ton an, wie es in der kritischen bzw. paradigmatischen Anti-Heimatliteratur oftmals der Fall ist, noch

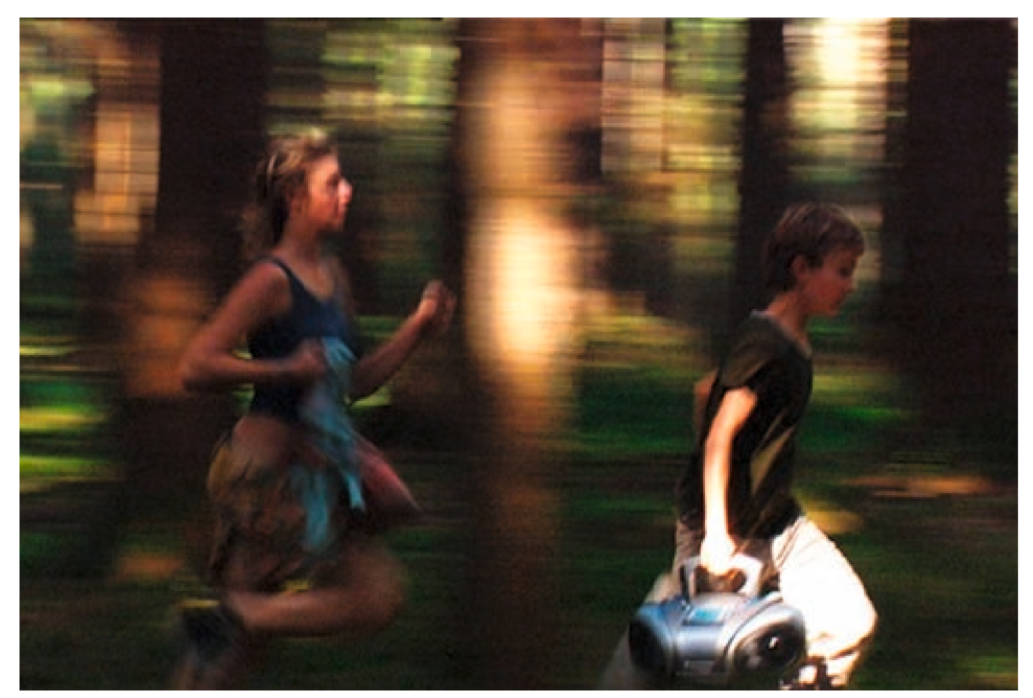
30 Einladung zur Ausstellung »Meine Fünf Elemente – Filmische Bilder von Wolfram Paulus«, Salzburg: Galerie Eboran 2014, in: Privatarchiv Wolfgang Richter.

formuliert er eine konservative Kultur- bzw. Modernekritik, indem Verlorenes als Ideal dargestellt und bild- und sprachreich betrauert wird. Vielmehr zeigen seine Filme, dass Provinzen wie Heimaten Konstrukte sind, die es zu befragen und nicht vorschnell als rückständig zu verurteilen gilt, da der Maßstab der Modernität oder der Globalität, der die Beurteilung der Provinz und Heimat anleitet, problematisiert werden muss, worauf Motive wie der Zweite Weltkrieg in HEIDENLÖCHER oder der Tourismus in NACHSAISON aufmerksam machen. Traditionelle Topoi der Österreich- oder Heimatkritik werden im Unterschied zur Anti-Heimatliteratur implizit thematisiert, beispielsweise durch eine Parallelisierung von Ministranten- und Bandenhandwerk oder derjenigen eines Hoteliers und eines Kleinverbrechers. Eine Unterscheidung, wie sie Josef Donnenberg hinsichtlich der nach 1970 entstandenen Anti-Heimatliteratur vorschlägt, scheint für Paulus' kritische Heimat- bzw. Provinzfilme nicht sinnvoll zu sein. Sie beinhalten sowohl eine »kultur- und sprachkritisch orientierte Heimaterkundung, die aufklärend wirken will«, als auch eine »(politisch) engagierte Sozialkritik an den (sozial)politischen und ökonomischen Heimatbedingungen, die gesellschaftsverändernd wirken will«.[31] Lebensgeschichten einfacher Figuren gewähren den Zuschauer:innen einen multiperspektivischen Einblick in regionale Lebensweisen, wodurch gesellschaftliche Themen aufgegriffen und Normen und Konventionen sichtbar gemacht werden, ohne dass eine die Macht stabilisierende Erzählung z. B. über heroische Figuren entworfen wird.

Ein Vorbild für diese Form des Erzählens ist u. a. Pier Paolo Pasolini, der Laiendarsteller:innen aus dem behandelten Milieu rekrutiert und einen ungeschönten (Kamera-)Blick auf die Lebenswirklichkeiten nicht privilegierter Personen geworfen hat.[32] Die Schauspieler:innen und insbesondere ihre dialektale Sprache tragen wesentlich zum Realitäts- oder vielmehr Authentizitätseffekt von Filmen wie ACCATONE – WER NIE SEIN BROT MIT TRÄNEN ASS/ACCATONE (1961) bei. Ähnlichen Darstellungsweisen war auch Edgar Reitz verpflichtet, der für sein langjähriges HEIMAT-Projekt (1981–2012) ebenfalls mit Laiendarsteller:innen gearbeitet und die unterschiedlichen Lebensweisen im fiktiven Schabbach im Hunsrück eingefangen hat, ebenso Peter Turrini und Wilhelm Pevny in der früher entstandenen ALPENSAGA (1976–1980, R: Dieter Berner). Karin Moser hat im Hinblick auf diese zu den bekanntesten österreichischen Heimaterzählungen zählende TV-Serie auf Abweichungen zum klassischen Heimatfilm hingewiesen und Merkmale des kritischen Heimatfilms beschrieben, die auch Paulus' frühe Kinofilme prägen. Auf der Inhaltsebene bilden die Verweigerung einer dualen Weltsicht, also einer Unterscheidung in gute und böse

31 Josef Donnenberg, »Heimatliteratur in Österreich nach 1945 – rehabilitiert oder antiquiert?«, in: ders., *Das notwendige Befremden der Literatur. Aufsätze von Kafka bis Aichinger, von Grillparzer bis Jelinek*, Stuttgart: Akademischer Verlag 2007, S. 53–87, S. 63.

32 Büttner, »Mit der Geste der Zurückhaltung«, S. 248.



AUGENLEUCHTEN



HELDENZEITREISE

Figuren, und die Ambivalenz der Figuren Gemeinsamkeiten der beiden Werke.[33] Da sich die beiden von Historikern unterstützten Autoren der ALPENSAGA auf ihren Gegenstand, insbesondere auf das Milieu und den Alltag der von ihnen porträtierten fiktiven Figuren, eingelassen haben,[34] stellt Moser die ALPENSAGA und die ARBEITERSAGA (1985–1991, R: Dieter Berner) in die Tradition der *New Social History* oder des Konzepts der ›Geschichte von unten‹.[35] Dieses Konzept ist auch für die Analyse und Interpretation von Paulus' Frühwerk und im Hinblick auf die Rezeptionsbedingungen der Filme von Interesse, da Paulus HEIDENLÖCHER und AUGENLEUCHTEN (2004), in dem ebenfalls ein provinzieller Schauplatz (Mit-)Aktant des Films ist, u. a. in der Form eines Wanderkinos in seiner Herkunftsregion gezeigt hat. Das Leben in der Provinz wird nicht exklusiv einem städtischen Publikum vorgeführt, sondern auch Personen, die aufgrund eigener Erfahrungen über die »›historische Glaubwürdigkeit‹«[36] des Gezeigten befinden und – dies scheint noch wichtiger zu sein – wortwörtlich einen anderen (verfremdeten) Blick auf Altbekanntes gewinnen können.

Paulus' Wahl der Dreh- und Vorführungsorte entspricht folglich dem Anliegen des neuen oder kritischen Heimatfilms, Geschichte von unten zu betreiben, die bei Paulus zudem an dieses nicht genauer bestimmte Unten adressiert wird. Diesem Ansatz ist er auch in späteren Filmen wie dem sechsteiligen Projekt HELDENZEITREISE (2017) verbunden geblieben, in dessen Zentrum die lokale Geschichte steht, die u. a. anhand von heldenhaft agierenden, unterschiedliche Episoden miteinander verknüpfenden historischen Persönlichkeiten dargestellt wird. Wie die frühen Filme zeigen die in Zusammenarbeit mit Schulen entwickelten, im Inn- und Hausruckviertel realisierten HELDENZEITREISE-Filme Schauspieler:innen aus der Provinz, handeln von der Provinz und werden in der Provinz gezeigt, weshalb man von Provinzfilmen im dreifachen (und positiven) Sinne – in der, von der und für die Provinz – sprechen kann. Filme wie HEIDENLÖCHER, NACHSAISON und DIE MINISTRANTEN entwerfen eine Dramaturgie der Provinz, fokussieren die Übergänge zwischen den einzelnen Phasen (Irritation der Ordnung, Gegenreaktion und Restabilisierung der Ordnung) und machen durch eine Problematisierung von Grenzziehungen auf das (normative) Muster aufmerksam, das dem Erzählen von der Provinz zugrunde liegt. Auf diese Weise erproben sie ein Erzählen, das einer zugewandten Wahrnehmung und Darstellung provinzieller Lebensweisen verpflichtet ist, und schaffen für Paulus eine Grundlage, um fortan sehr unterschiedliche Wirklichkeiten filmisch darzustellen.

33 Karin Moser, »›Wir wollen Geschichte von unten erzählen.‹ ALPENSAGA und ARBEITERSAGA als Schlüsselmomente einer neuen Geschichtsvermittlung und -darstellung«, in: Straub (Hg.), *Alpensagas und Modelldörfer*, S. 231–256, S. 242.

34 Ebd., S. 234–237.

35 Ebd., S. 249.

36 Müller, »Ein paar Sätze …«, S. 5.


HEIDENLÖCHER


DIE MINISTRANTEN

# **SCHWERKRÄFTE**
# HOLZWIRTSCHAFT UND POLITISCHE GEWALT IN »HEIDENLÖCHER«, »DIE MINISTRANTEN« UND »ZUG UM ZUG«

**LUKAS FOERSTER**

## DER ROMANTISCHE UND DER POSTROMANTISCHE WALD

> Ein deutscher Wald ist seiner Pflicht bewußt, daß man von ihm singen könne: Wer hat dich, du schöner Wald, aufgebaut so hoch da droben? Wohl den Meister will ich loben, solang' noch meine Stimm' erschallt! Der Meister ist ein Forstmeister, Oberforstmeister oder Forstrat, und hat den Wald so aufgebaut, daß er mit Recht sehr böse wäre, wenn man seine sachkundige Hand darin nicht sofort bemerken wollte. Er hat für Licht, Luft, Auswahl der Bäume, Zufahrtswege, Lage der Schlagplätze, Entfernung des Unterholzes gesorgt und den Bäumen jene schöne, reihenförmige, gekämmte Anordnung gegeben, die uns so entzückt, wenn wir aus der wilden Unregelmäßigkeit der Großstädte kommen.[1]

Vier Zeilen eines Lieds von Joseph Freiherr von Eichendorff nimmt Robert Musils Zeitungsglosse »Wer hat dich, du schöner Wald …?« zum Anlass, ein zentrales Motiv der deutschen Romantik in polemischer Manier auf den Kopf zu stellen.[2] Der Wald, für den Dichter des 19. Jahrhunderts ein unergründlicher, urwüchsiger Sehnsuchtsort, der die empfindsame Literatenseele von den Zumutungen einer rational durchorganisierten Welt erlöst (die zweite Strophe setzt bei Eichendorff an mit: »Tief die

1 Robert Musil, »Wer hat dich, du schöner Wald …?«, in: ders., *Gesamtausgabe,* Bd. 11: *In Zeitungen und Zeitschriften III*, hg. v. Walter Fanta, Salzburg/Wien: Jung und Jung 2021, S. 217–223, S. 220–221.
2 Für eine ausführlichere Kontextualisierung der Musil'schen Relektüre des Eichendorff-Lieds wie auch der Waldsemantik der Romantiker:innen insgesamt siehe Erhard Schütz, »Romantische Waldarbeit«, in: Claudia Lillge/Thorsten Unger/Björn Weyand (Hg.), *Arbeit und Müßiggang in der Romantik*, Paderborn: Fink 2017, S. 329–343, insbesondere S. 329–330, https://doi.org/10.30965/9783846759387_023.

Welt verworren schallt, / Oben einsam Rehe grasen«),[3] wird beim modernistischen Romancier des 20. Jahrhunderts ganz im Gegenteil zu einem Hort der Ordnung und geometrischen Sinnhaftigkeit inmitten einer als chaotisch wahrgenommenen Moderne. Die Umwertung beruht auf zwei distinkten Interventionen: Der Wald wird zuerst säkularisiert, indem der »Meister« nicht mehr mit einer göttlichen Instanz, sondern mit dem Forstmeister identifiziert wird; und anschließend wird er entnaturalisiert, indem seine liebliche Anmutung als ein Effekt von Planung demaskiert wird. Damit freilich ist Musils Entzauberung noch nicht am Ende angelangt:

> Hinter diesem Forstmissionar, der einfältigen Herzens den Bäumen das Evangelium des Holzhandels predigt, steht eine Güterdirektion, Domänenverwaltung oder fürstliche Kammer […]. Noch höher als sie thronen in der Reihe der Waldgötter der Holzhändler und seine Abnehmer, die Sägewerke, Holzstoffabriken, Bauunternehmer, Schiffswerften, Kartonnagewarenerzeuger, Papierfabrikanten … Hier verliert sich der Zusammenhang in jenes anonyme Geschling, jenen gespenstischen Güter- und Geldkreislauf […].[4]

Hinter dem Wald lauert die Waldwirtschaft, hinter dem ästhetischen Effekt die Ökonomie. Auch die ironische Pointe der Invertierung von Ordnung und Chaos gewinnt eine neue Dimension: Das »anonyme Geschling« einer wild wuchernden Natur, das im Wald der Moderne dank des Forstmeisters, der mehr als allem anderen dem amorphen Unterholz den Kampf ansagt, keinen Platz mehr hat, kehrt am Ende der Verwertungskette wieder in Gestalt der fundamentalen Opazität kapitalistischer Wertschöpfung. Erst konsequent zu Ende gedachte Naturbeherrschung verleiht der Welt jene »verworren[e]« Tiefe, die die Romantik noch in der Natur selbst verortet hatte.

Was Musil von Eichendorff unterscheidet, ist, so gesehen, das Verhältnis zum Rationalismus bzw. der jeweilige Entwicklungsstand rationalistischen Denkens. Wo der Romantiker dessen Prämisse einer sinnhaften Strukturierung der Welt durch den Menschen letztlich akzeptiert und sich den Wald als sein eigenes, privates Refugium außerhalb dieser Strukturierung imaginiert, da wird der Rationalismus bei Musil zu einer Immanenz der allseitigen Verplanung und Vermessung, die kein Außen mehr kennt, während ihre sinnstiftende Funktion sich allerdings als eine Illusion erwiesen hat, die höchstens noch auf kleine, überschaubare Einheiten wie ein liebliches Waldstück anzuwenden ist.

Mit Blick auf die Rolle der Waldmetaphorik in der Sprachpraxis des Alltags ließe sich, nebenbei bemerkt, der Gedanke noch einen Schritt weitertreiben. Zu denken wäre an den Wald, den man vor lauter Bäumen nicht sieht, oder, genau umgekehrt,

3 Joseph von Eichendorff, »Der Jäger Abschied«, in: ders., *Sämtliche Gedichte. Versepen*, hg. v. Hartwig Schultz, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2006, S. 121–122, S. 122.

4 Musil, »Wer hat dich«, S. 221.

an all jene rhetorischen Wälder, die auf opake Verhältnisse verweisen – nicht in der Ordnung des Natürlichen allerdings, sondern im Sozialen. In der *Dialektik der Aufklärung* heißt es, Musils Invertierung noch einmal invertierend: »Undurchdringlich für jeden Einzelnen ist der Wald von Cliquen und Institutionen, die von den obersten Kommandohöhen der Wirtschaft bis zu den letzten professionellen Rackets für die grenzenlose Fortdauer des Status sorgen.«[5] Im Denken der Ideologiekritik findet der Wald der verwalteten Welt zurück zum Ewigkeitswert der Romantik, nur dass darin nun kein Versprechen, sondern eine Bedrohung begründet liegt. Insgesamt wandelt sich die Wald-Metapher in solchen und ähnlichen Formulierungen zu einer letztlich ihrerseits undurchdringbaren Chiffre des Problems von Erkenn- bzw. Durchdringbarkeit struktureller gesellschaftlicher Zusammenhänge schlechthin. Das verweist womöglich auf die visuelle Struktur des Waldes selbst zurück, die stets Elemente der Sichtbarkeit und der Unsichtbarkeit in sich vereint.

Musils polemischer Einwurf, der seinen Ursprung tatsächlich in einer Passage des *Mann ohne Eigenschaften* hat,[6] setzt jedenfalls beim realen, sichtbaren Wald bzw. beim Blick auf den Wald an und bewegt sich anschließend von ihm fort. Der Wald ist, so gesehen, kein in sich geschlossenes, sich (in gewissen Grenzen) selbst stabilisierendes Ökosystem, oder, in der romantischen Tradition, Sinnbild zyklischer Erneuerung, sondern lediglich Ausgangspunkt einer semantischen Kette, die vom Augenschein in die Abstraktion führt – und nicht wieder zurück. Das Holz legt eine materielle Spur in die Welt, der wir folgen können, die uns aber zwangsläufig von der Immanenz des Naturschönen entfremdet.

Es ist diese Bewegung – gewissermaßen eher vom Wald weg als zu ihm hin –, die das Motiv des Waldes und der Forstwirtschaft auch in den Filmen von Wolfram Paulus prägt. Ein Motiv, das nur in einem Ausschnitt des Werks des Regisseurs bearbeitet wird, das dort aber massiv, auf mehreren Ebenen präsent ist: direkt als Bildmotiv, aber auch als Teil der diegetischen Welt und teilweise der Handlung der Filme sowie schließlich als Element einer tieferliegenden allegorischen Sinnstruktur.

5 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, 19. Aufl., Frankfurt am Main: Fischer 2010, S. 45.

6 »So war es einmal bei einer Ausfahrt über Land vorgekommen, daß der Wagen an entzückenden Tälern vorbeirollte, zwischen denen von dunklen Fichtenwäldern bedeckte Berghänge nahe an die Straße herantraten, und Diotima mit den Versen ›Wer hat dich, du schöner Wald, aufgebaut so hoch da droben …?‹ darauf hindeutete; sie zitierte diese Verse selbstverständlich als Gedicht, ohne den dazugehörigen Gesang auch nur anzudeuten, denn das wäre ihr verbraucht und nichtssagend erschienen. Aber Ulrich erwiderte: ›Die Niederösterreichische Bodenbank. Das wissen Sie nicht, Kusine, daß alle Wälder hier der Bodenbank gehören? Und der Meister, den Sie loben wollen, ist ein bei ihr angestellter Forstmeister. Die Natur hier ist ein planmäßiges Produkt der Forstindustrie, ein reihenweise gesetzter Speicher der Zellulosefabrikation, was man ihr auch ohne weiteres ansehen kann.‹« Robert Musil, *Gesamtausgabe*, Bd. 1: *Der Mann ohne Eigenschaften 1*, hg. v. Walter Fanta, Salzburg/Wien: Jung und Jung 2016, S. 448.

Wie taucht die Holzwirtschaft in den Filmen konkret auf? Beginnen wir mit den dargestellten Arbeitsschritten. Wir sehen in Paulus-Filmen, wie Bäume im Wald einzelnen Forstwirten zugewiesen und damit zum Abholzen freigegeben werden. Wir sehen, wie Bäume gefällt und zum Abtransport vorbereitet werden. Wir sehen, besonders oft, wie die Baumstämme verladen und dann vom Wald, der oft auf einem Hügel liegt, herunter ins Tal transportiert werden. Wir sehen, wie Baumstämme im Sägewerk in Bretter zerlegt und anschließend gelagert werden. Wir sehen, wie Holz weiterverarbeitet wird, wie es eine neue, nicht mehr natürliche Form und eine neue Funktion erhält. Und schließlich sehen wir das fertig verarbeitete Endprodukt, in Gestalt von Holztischen, Stühlen, Holzhäusern usw.

Die Filme interessieren sich also nur für einen Teil der Wertschöpfungskette der Forstwirtschaft. Nämlich für den Teil, der den Baum, ein Stück Natur, Schritt für Schritt, in einer logischen Abfolge strukturierter, irreversibler Arbeitsprozesse, in ein Produkt, in ein Stück Zivilisation verwandelt. Die komplementären, regenerativen Aspekte der Holzwirtschaft hingegen, die Aufforstung und die Pflege des Waldes, kommen nicht vor. Es gibt keinen Kreislauf, der sich ewiglich fortsetzt, sondern einen klaren Vektor: von Natur zu Kultur, vom Baum zum Holzprodukt, vom Hügel ins Tal, vom Wald ins Dorf in die Stadt. Dabei ergibt sich eine Dynamik, ein Sog, der, wie bei Musil, nicht komplett reversibel ist.

Paulus' Holzwirtschaftsfilme stehen am Anfang seiner Karriere: Im Frühwerk finden sich kurze dokumentarische Arbeiten wie HOLZLIEFERUNG (1970, R: Wolfram Paulus sen. und jun.) und DONNERNDE SCHLITTEN (1974), noch außerhalb der professionellen Filmwirtschaft entstanden, dann folgen die frühen Spielfilme HEIDENLÖCHER (1986) und DIE MINISTRANTEN (1990), schließlich der Zweiteiler ZUG UM ZUG (1994). Im Anschluss verliert sich die Spur des Holzes, in den späteren Filmen haben Wälder höchstens dekorative oder atmosphärische Funktion, wie etwa in der Beziehungskomödie DIE VERZAUBERUNG (2007), die teilweise in einer Art Zauberwald zu spielen scheint. Als habe sich die Aufgabe des Waldes auch innerhalb der Paulus-Filmografie darin erschöpft, uns aus der Natur, aus den Wäldern der Salzburger Alpen in die moderne Welt hinauszuführen, ins Dickicht des Sozialen, das bei Paulus im Allgemeinen eher im Zwischenmenschlichen als in der Ökonomie verortet ist. Bevor die filmische Bearbeitung von Wald und Waldarbeit bei Paulus näher beleuchtet wird, lohnt es sich jedoch, noch einen anderen Aspekt der Waldsemantik zu betrachten; einen, der auch im Kino zahlreiche Spuren hinterlassen hat.

## DER PRODUKTIVE WALD

Man kann das Kino vermutlich seit seinen Anfängen, seit den *actualités* der Brüder Lumière, die den Großstadtbewohner:innen ihrer Zeit neben vielem anderen auch idyllische Landansichten aus allen Kontinenten nahebrachten, als einen Vermittler zwischen Naturschönem und zivilisatorischem Chaos, romantischer Schwärmerei und modernistischer Lakonie beschreiben. Der Wald, insbesondere der in Europa heimische Misch- und Nutzwald, ist freilich in den Anfangsjahren des Kinos nicht unbedingt das nächstliegende Medium dieser Vermittlung. Die kinematografische Verwandlung der Natur in Schauwert, in ein konsumierbares Spektakel: Dafür sind ferne Strände, eisbedeckte Berggipfel oder brausende Stromschnellen näherliegend als Motive, die sich auch in stadtnahen Naherholungsgebieten ausfindig machen lassen.

Mit dem Siegeszug des Erzählkinos lernt das Kino den Wald bald zu schätzen, allerdings hauptsächlich als Handlungsschauplatz, also für die Erzählung funktionalisiert, mit einer spezifischen visuellen und auch dramatischen Struktur. Hier dominiert zumeist die Idee vom Wald als einem Dickicht, das sich mit optischer und narrativer Latenz aufladen lässt. Im Vokabular der neoformalistischen Filmanalyse: Der Wald ist ein dankbares Motiv für das Kino, weil er es ermöglicht, eine Vielzahl unterschiedlicher, teils auf den ersten Blick unlesbarer »depth cues«[7] in einem einzigen Bild zu vereinen. Eine weitergehende Überlegung findet sich, mit Blick auf einen Méliès-Kurzfilm, in Antonia Lants Essay »Haptical Cinema«: »The surfaces of forest seem to reconstitute the plane of the screen, the film briefly declaring itself the decorated canvas it always is«.[8] Auf einer basalen, vorbegrifflichen Ebene, so könnte man den Gedanken fortführen, erklärt sich die Faszination des Kinos für den Wald daraus, dass der Wald als ein Medium der dynamischen Formgebung von Landschaft immer schon Kino – und das Kino als ein Medium der Ornamentalisierung eines technologisch-unbestechlichen Blicks immer schon Wald – ist.

Der Hollywood-Dschungelfilm ist vielleicht das schönste Beispiel für diese wechselseitige Affinität: ein reiner Kinowald, im Studio arrangiert, und doch können wir uns seiner Suggestionskraft nicht entziehen, projizieren Sehnsüchte und Geheimnisse in sein schummriges Dunkel. Seit dem Ende der klassischen Studioära scheinen sich Wald und Kino tendenziell wieder voneinander zu entfremden. Im Backwood-Horrorfilm etwa ist der Wald schon wieder weitgehend ins Metaphorische verschoben. Die Hinterwäldler, die diese Filme bevölkern, befinden sich eher ›im Zustand des Waldes‹ als tatsächlich unter Bäumen.

7 David Bordwell/Janet Staiger/Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, London: Routledge 2005, S. 52.

8 Antonia Lant, »Haptical Cinema«, in: *October* 74 (Herbst 1995), S. 45–73, S. 45.

Den Heimatfilm als das deutschsprachige Pendant zum Dschungelfilm zu bezeichnen, wäre etwas gewagt. Aber jedenfalls ist es dasjenige Genre, das v. a. im deutschen und österreichischen Kino das engste Verhältnis zum Wald pflegt. Und wie der Dschungelfilm nach den 1950er-Jahren in Hollywood an Bedeutung verliert, verliert mit dem Ausklingen der klassischen, von der Dominanz eines nach kommerziellen Richtlinien organisierten Filmschaffens geprägten Ära des europäischen Kinos in den 1960er-Jahren auch der Heimatfilm an Bedeutung. Das verweist auf eine weitere Parallele: Wie im Dschungelfilm ist der Wald im Heimatfilm durch und durch kulturindustrielles Produkt. In diesem Sinne ist über den Heimatfilmwald dasselbe Urteil zu verhängen, das Adorno über ein anderes zentrales Heimatfilmmotiv fällt: »Das gemütliche alte Wirtshaus demoliert der Farbfilm mehr, als Bomben es vermochten: er rottet noch seine imago aus.«[9] Auch für Paulus ist der Heimatfilm eine zentrale Referenz. Allerdings wird der Regisseur gemeinhin als ein Vertreter des neuen bzw. kritischen Heimatfilms identifiziert,[10] als einer jener Filmschaffenden, die sich dem Genre aus der Perspektive des postklassischen Kinos nähern, und zwar keineswegs in restaurativer Absicht.

Der klassische Heimatfilm bleibt, seinem kulturindustriellen Charakter zum Trotz, dem romantischen Waldbegriff zumindest nominell verpflichtet: SCHWARZWALDMÄDEL (1950, R: Hans Deppe), WO DIE ALTEN WÄLDER RAUSCHEN (1956, R: Alfons Stummer), RUF DER WÄLDER (1965, R: Franz Antel). Eine Binnengeschichte des Heimatfilms, die außerhalb der Reichweite dieses Beitrags liegt, müsste freilich eine Reihe von Unterscheidungen einziehen, die insbesondere die Veränderungen im Genre vor und nach 1945 betreffen und auch das verbreitete Vorurteil vom Heimatfilm als einem ›Erbe des Nationalsozialismus‹ verkomplizieren. Tatsächlich ist der Wald im nationalsozialistischen Kino noch vorwiegend Nutzraum, die Natur gleichzeitig etwas zu Eroberndes und Auszubeutendes.[11] Erst im Nachkriegskino findet der vormals oft eher als Bergfilm firmierende Heimatfilm zu jenem idyllischen, auf touristische Verwertbarkeit ausgelegten Naturbegriff, den man heutzutage mit dem Genre verbindet. Direkt ausagiert wird dieser Zwiespalt etwa in Hubert Marischkas 1944 produzierter, aber erst 1948 uraufgeführter Heimat-/Bergfilmkomödie EIN MANN GEHÖRT INS HAUS, in der eine finanziell angeschlagene Bäuerin (Magda Schneider) auf ihrem Grundstück ein Kurhotel eröffnen möchte, aber vom Drehbuch zurückgepfiffen wird: Ihr Verwalter und prospektiver Ehemann (Paul Richter) stellt klar, dass die Renditeerwartung einer forstwirtschaftlichen anstatt touristischen Erschließung des Geländes höher anzusetzen ist. Vorläufig noch.

9 Theodor W. Adorno, »Résumé über Kulturindustrie«, in: ders., *Gesammelte Schriften,* Bd. 10: *Kulturkritik und Gesellschaft I*, hg. v. Rolf Tiedemann, 8. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2020, S. 337–345, S. 342.

10 Z. B. Manfred Riepe, »Die Massage ist die Message«, in: *taz*, 24.6.1991, S. 20.

11 Barbara Schrödl, »Heimatfilme und die Neuordnungen des Nationalen«, in: *Frauen Kunst Wissenschaft* 37 (Juni 2004), S. 29–37, S. 30–31.


HEIDENLÖCHER


ZUG UM ZUG

Denn ein paar Jahre später ist die Sache entschieden: Die direkte, Natur auf ein Rohstoffreservoir reduzierende Ausbeutung der Heimat wird aus dem Bild gedrängt. Produktiv ist der Wald des Heimatfilms als ein Medium der Regeneration – nicht seiner selbst, sondern des Seelenlebens derer, die sich in seinem Schatten entspannen. Wie das Landleben allgemein verspricht der Aufenthalt unter Bäumen im Heimatfilm FERIEN VOM ICH (drei Mal verfilmt: 1934 und 1952, R: Hans Deppe, 1963, R: Hans Grimm). Das ist nicht mehr dieselbe Emphase wie bei Eichendorff: Der Wald ist bereits funktionalisiert als natürliche Wellnessoase, lediglich Mittel zum Zweck, letztlich mehr ein innerer als ein äußerer Wald. Dennoch beruht die Heimatfilmsemantik auf der Imagination des Waldes als einer problemlos und dauerhaft vorhandenen Ressource. Der Förster wiederum, eine der zentralen Figuren des Genres, ist einerseits Garant dieses Ewigkeitswerts, andererseits Mittler zwischen Ich und Wald – bei Eichendorff war ein solcher noch nicht notwendig.

Damit gibt der Heimatfilm eine alternative Strategie für die Säkularisierung des Waldes vor, die der materialistisch-zynischen Perspektive Musils widerspricht und gegen die sich auch Paulus behaupten muss: regenerative, zyklische Naturhaftigkeit nicht mehr als das idealisierte Andere der modernen Gesellschaft, sondern als ihr funktionaler Teil. Diese Linie setzt sich bis in die Gegenwart fort. Der klassische Heimatfilm ist heute, und er war es auch schon zur Entstehungszeit der Paulus'schen Waldfilme, zumindest im Kino tot, aber die vitalistische Waldsemantik ist quicklebendig. Sie ist sogar problemlos kompatibel mit jener Waldwirtschaft, die in Musils Glosse dem romantischen Waldbegriff den Garaus machen soll und die noch im nationalsozialistischen Kino in einen Gegensatz tritt zu einer bloß ästhetischen Würdigung des deutschen Waldes.

»Die Holzwirtschaft ist traditionell ein großer Aktivposten der österreichischen Handelsbilanz«,[12] weiß der Fachverband der nationalen Holzindustrie. Und das holzwirtschaftslobbyistische Internetportal holzistgenial.at setzt nach: »Holz ist Österreichs Rohstoff Nr. 1 und ein wesentlicher Wirtschaftsfaktor.«[13] Das Holz fungiert in solcher Rhetorik als Teil der österreichischen Identität, bis hin zur direkten Identifizierung und Ununterscheidbarkeit: »Halb Österreich (47,6 Prozent der Staatsfläche) ist Wald.«[14] Auch die andere Hälfte kann sich dem Wald nicht entziehen: »So ist die Alpenrepublik weltweit größter Hersteller von Brettsperrholz, das sich besonders für die Errichtung höherer Bauten eignet.«[15]

Insbesondere das letzte Zitat legt nahe, dass eine zentrale Aufgabe der Waldsemantik nach wie vor darin besteht, einen Zusammenhang zwischen Stadt und Land

12 Fachverband der Holzindustrie Österreichs, *Branchen Bericht 2018/19*, S. 8.
13 https://www.holzistgenial.at/blog/land-der-waelder-zukunftsreich-holzwirtschaft-in-oesterreich/.
14 Ebd.
15 Ebd.

zu stiften. Schließlich geht es bei der Holzwirtschaft nicht zuletzt darum, Material, das auf dem Land gewonnen wird, physisch in die Stadt zu verpflanzen. Und zwar geschieht das oft so, dass die Herkunft des Materials sichtbar bleibt. Die Echtholzmaserung taugt zum Luxusprodukt vielleicht gerade deshalb, weil in ihr die Imago einer gesunden Volksgemeinschaft mitschwingt, in der nicht nur Stadt und Land, sondern auch Produktion und Konsum miteinander versöhnt sind. Oder weil sie all jene Abstraktionsschritte, die den Wald im Lauf seiner zivilisatorischen Überformung in die funktional ausdifferenzierte moderne Gesellschaft integriert haben, negiert. Aber eben lediglich im Sinn eines ästhetischen Effekts, der gar nicht mehr den Anspruch erhebt, den Möbelkäufer:innen eine im romantischen Sinn ganzheitliche Authentizitätserfahrung zur Verfügung zu stellen.

Zwei weitere, ebenfalls holzistgenial.at entnommene Zitate stellen die Verbindung zur klassisch-romantischen Waldsemantik her – und relativieren sie gleich wieder in ihrem funktionalistischen Sprachgebrauch: »[Forstunternehmen] ernten [...] nie mehr als nachwächst, um den Waldbestand nicht zu gefährden.« »Die meisten Wirtschaftszweige sind $CO_2$-Verursacher. Die Holzbranche ist eine rühmliche Ausnahme.«[16] Forstwirtschaft ist ihrem Selbstverständnis nach nicht Raubbau, sondern produktive Partizipation an natürlichen Prozessen. Selbst noch im wissenschaftlichen Jargon der Debatte um die Folgen des Klimawandels kehrt die romantische Idee vom ewigen Rauschen der Wälder wieder. Das ist auch in der populären Semantik nach wie vor fest verankert und stellt zugleich eine Differenz zur Landwirtschaft dar. Während man bei Landwirt:innen den Verdacht nicht loswird, dass sie das Land, indem sie es bearbeiten, auch zerstören oder zumindest von seinem lieblichen Urzustand entfremden, gilt die Förster:in, obwohl sie faktisch dasselbe macht, als Hüter:in des Waldes. Anders ausgedrückt: Wo die Landwirtschaft inzwischen in die ›böse‹ konventionelle und die ›gute‹ biologische/nachhaltige zerfällt, ist die Forstwirtschaft in gewisser Weise immer schon bio; dabei macht nicht erst die Musil-Lektüre, sondern schon der Begriff Forstwirtschaft selbst klar, dass der Wald genauso ein Kulturraum ist wie der kultivierte Acker oder auch die Stadt. Bezogen auf das Kino heißt das: Während Bäuer:innen in allen möglichen Genres auftauchen, trifft man Förster:innen praktisch nur im Heimatfilm an. Auch die oben angedeutete Verschiebung innerhalb des Genres lässt sich an Förster:innenfiguren, nebenbei bemerkt, besonders gut deutlich machen: DER ERBFÖRSTER (1945, R: Alois Johannes Lippl) muss sich noch Gedanken über die optimale Verwertbarkeit seines Forsts machen; DER FÖRSTER VOM SILBERWALD (1954, R: Alfons Stummer; auch ECHO DER BERGE) darf hingegen unbeschwert von der idyllischen Schönheit eines Lebens unter Bäumen schwärmen.

16 Ebd.

In diesem Sinn durchläuft die populäre Waldsematik eine doppelte Säkularisierung: Das Eichendorff'sche Pathos wird im Heimatfilm funktionalisiert, seiner religiösen Dimension beraubt und tendenziell eher auf das Ich als auf die Natur selbst bezogen; und im nächsten Schritt wird es in eine auch überindividuell, gesamtgesellschaftlich nutzbringende Funktionseinheit moderner Gesellschaften verwandelt. Der wirtschaftlich produktive Wald hat sich endgültig der religiös-schwärmerischen Rhetorik entledigt; aber möglicherweise wird in derselben Bewegung der idealistische Überschuss der Eichendorff'schen Waldsemantik einfach nur auf den nationalstaatlichen Gesamtzusammenhang der den Wald beherbergenden Alpenrepublik übertragen. Der Wald fungiert als Emblem eines faktisch in transkontinentale Waren- und Migrationsbewegungen eingebundenen, aber dem eigenen Selbstverständnis nach dennoch autonomen, weil naturhaft im zentraleuropäischen (Vor-)Alpengebiet verwurzelten Österreichs.

Dagegen positioniert sich in der bereits angedeuteten Achse zwischen Musil und Paulus eine alternative, kritische Waldsemantik, der ich mich im Folgenden anhand der drei genannten längeren Paulus-Wald(wirtschafts)filme nähern möchte: HEIDENLÖCHER, DIE MINISTRANTEN und ZUG UM ZUG. Man kann vorab gleich eine erste Unterscheidung treffen: In den ersten beiden Filmen ist die Holzwirtschaft, zumindest auf den ersten Blick, lediglich Teil des Settings, in ZUG UM ZUG rückt sie vor ins thematische Zentrum.

## DER PAULUS-WALD

Zunächst ist darauf hinzuweisen, dass die genannten drei Filme nicht nur allesamt in einer frühen Werkphase entstehen, sondern auch fast die einzigen im Werk des Regisseurs sind, die sich mit der Struktur von politischer Gewalt und möglichen Widerstandsstrategien beschäftigen: In HEIDENLÖCHER versteckt sich ein Deserteur (Florian Pircher) in der Schlussphase des Zweiten Weltkriegs in einem österreichischen Bergdorf; ZUG UM ZUG setzt historisch etwas früher ein und beschreibt die nationalsozialistische Machtübernahme sowie deren Folgen in einer weiteren österreichischen Provinzgemeinde, die hauptsächlich von der Holzwirtschaft lebt; DIE MINISTRANTEN schließlich wechselt in die Nachkriegszeit und in eine Kleinstadt, in der ein Bandenkrieg zwischen Schüler:innen in spielerisch-allegorischer Manier Mechanismen politischer Gewalt spiegelt.

Die Spätwerke BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES (2012) und HELDENZEITREISE (2017) greifen vordergründig ähnliche Themen auf, bleiben aber viel deutlicher populären Erzählformaten etwa des Abenteuerfilms verhaftet, was die politisch-historischen Inhalte, polemisch formuliert, in bloßes narratologisches Spielmaterial verwandelt; zumindest rückt das im Frühwerk dominante Moment der strukturellen und auch ökonomischen Analyse gesellschaftlicher Machtverhältnisse in den Hintergrund.

Freilich unterscheiden sich die drei früheren Filme auch untereinander hinsichtlich ihrer Holzsemantiken. Im Fall von HEIDENLÖCHER bietet sich als Einstieg gleich die erste Einstellung an: Im Vordergrund ist ein Holzstapel zu sehen, dahinter sehen wir gestaffelt und einander visuell überlagernd Holzhäuser. Holz als Rahmen, aber innerhalb des Rahmens auch wieder nur Holz. Es führt kein Blick ins Freie. Im Folgenden ist Holz, in verschiedenen Zuständen der Verarbeitung, wieder und wieder Teil dichter visueller Anordnungen, die die Orientierung im Raum systematisch erschweren. Die Opazität des Hölzernen amalgamiert dabei mit der Schwarzweißfotografie des Films im Sinn des oben zitierten Satzes von Antonia Lant: die Texturen des Waldes als ästhetische Verdopplung der planen Kinoleinwand,[17] Holz als komplexes Flächenornament, das dem Raum die Tiefe nimmt. Und das, in Verbindung mit den Spitzhacken, die von den Forstarbeitern zur Holzverarbeitung geschwungen werden, auch auf die Gewalt verweist, von der die Figuren des Films, von der Holzwirtschaft lebende Dorfbewohner:innen in den Alpen, umgeben sind.

Tatsächlich verhindert der Verzicht auf Farbe die konventionelle filmische Verwertbarkeit des Waldes gleich in doppelter Hinsicht: Es kann sich kein klassischer illusionistischer Handlungsraum etablieren, weil die kontrastarmen Schwarzweißbilder den filmischen Raum in ein undurchdringbares Gestrüpp verwandeln; genauso wenig kommt der bloß am ästhetischen Effekt des Harmonisch-Natürlichen interessierte touristische Blick auf seine Kosten, weil auch das Liebliche und Idyllische am Heimatfilmwald mit einer spezifischen Farbigkeit verbunden ist.[18]

Gleichzeitig aber kann Holz dazu dienen, sich vor böswilligen Blicken zu schützen. So versteckt sich der Deserteur Santner vor den Nationalsozialisten in einer Höhle, vor der er eine Bretterwand errichtet hat. Wenn wiederum eine Gruppe polnischer Zwangsarbeiterinnen im Wald Reisig sammelt, wird für einen Moment ein Blick auf eine andere, zumindest visuell weniger erdrückende Holzökonomie frei. Bei einem ihrer Streifzüge stoßen die Polinnen auf Santner. Nachdem sie einige Bretter vor seinem Verschlag entfernt haben, blicken sie in seine Höhle. Der Gegenschuss aus ihrer Perspektive verwandelt die Leinwand in eine nun völlig plane, hölzern gerahmte schwarze Fläche, in der zwei glühende Augen zu erahnen sind.

17 Lant, »Haptical Cinema«, S. 45.

18 In der Tat scheint die Durchsetzung des Farbfilms im deutschsprachigen Raum eng mit dem Genre des Heimatfilms zusammenzuhängen. Der erste deutsche farbige Spielfilm der Nachkriegszeit war SCHWARZWALDMÄDEL (1950) – gleichzeitig ein Schlüsselwerk des Heimatfilms und ein enormer kommerzieller Erfolg. Auch in der Folgezeit wurden Heimatfilme mehrheitlich in Farbe gedreht, während in anderen Genres wie dem Kriminalfilm Schwarzweißfotografie dominant blieb (Hans Krah, »Technik, Farbe, Wirklichkeit. Der Diskurs um Farbe und die deutschen Farbfilme 1941–54«, in: Harro Segeberg [Hg.], *Die Medien und ihre Technik. Theorien – Modelle – Geschichte*, Marburg: Schüren 2004, S. 286–302, S. 300, Fn. 36).

HEIDENLÖCHER ist ein Film, der sich die Frage stellt, ob es an der traditionellen Lebens- und Wirtschaftsweise, wie sie sich im Ort der Handlung erhalten hat, etwas gibt, das sich der faschistischen Gewalt widersetzt. Paulus' Bilder geben Hinweise darauf, dass das in der Tat der Fall sein könnte. Z. B. versteckt sich Santner, bevor er in den Wald flieht, in einem Hasenstall, sodass seine Ex-Frau (Gerta Rettenwender) die Verpflegung des Deserteurs unauffällig in ihren Arbeitsalltag integriert. Auch im Filmbild ist zunächst nur seine Hand zu sehen, die nach der Mahlzeit greift, die sie ihm organisiert hat. Die Arbeitsabläufe der Holzwirtschaft fügen sich demselben Zweck, d. h. der antifaschistischen Praxis: In einer Szene platziert ein Holzarbeiter (Matthias Aichhorn) in einem unbeobachteten Moment einen Sack mit Lebensmitteln hinter einem Holzstapel, der Deserteur schnappt ihn sich und verschwindet wieder im Wald, der gleichzeitig Teil einer ökonomischen Wertschöpfungskette und Schutzraum ist. Hier konturiert sich der kritische Einsatz des Films direkt als politisches Argument: Gerade die mangelhafte Verwertbarkeit des Waldes im touristischen und handlungsökonomischen Sinn wird zur Bedingung antifaschistischer Aktion.

Komplexer und insgesamt deutlich weniger optimistisch stellt sich die Forstsemantik von HEIDENLÖCHER im Motiv der Schlitten dar, mit denen die Waldarbeiter die Baumstämme ins Tal befördern. Diesen Fortbewegungs-, aber auch Transportmitteln hatte sich Paulus bereits in den 1970er-Jahren in einigen der oben erwähnten kurzen Dokumentarfilme gewidmet. Bis in die Kadrierung hinein stellen die Aufnahmen in HEIDENLÖCHER diese früheren, rein beobachtenden Filme nach. Besonders interessant erscheint in diesem Zusammenhang der Mechanismus der Fortbewegung: Angetrieben werden die Schlitten von der Schwerkraft, d. h. solange es nur bergab geht, ist es möglich, das Eigengewicht der Baumstämme zu nützen, um sie ins Tal zu befördern. Die Waldarbeiter selbst sind vor die Schlitten gespannt. Ihre Aufgabe besteht keineswegs darin, die Schlitten zu beschleunigen; vielmehr sind sie dafür verantwortlich, die Gefährte zu bremsen, sobald sie außer Kontrolle zu geraten drohen. Schon an ihrer Körpersprache kann man ablesen, dass das keineswegs einfach ist. Wenn das Holz einmal in Bewegung geraten ist, entwickelt es eine Eigendynamik, der ein einzelner Holzarbeiter kaum noch Herr werden kann. Nicht er zieht das Holz, das Holz treibt ihn an, er ist der Dynamik, die er selbst in Gang gesetzt hat, weitgehend hilflos ausgeliefert, kann nur noch reagieren.

In einem Interview mit dem *Münchner Merkur* anlässlich des Filmstarts weist Paulus darauf hin, dass die Holzschlitten auch für den Dreh eine Herausforderung waren.[19] Denn eben weil sie, einmal beladen, nur noch nach unten fahren können, müssen die Einstellungen – Paulus filmt die entsprechenden Szenen quasidokumentarisch

19 Andreas Friedemann, »Wolfram Paulus' Distanz zur Großstadt, aber ›Das Bauernmilieu hab' ich im Griff‹«, in: *Münchner Merkur*, 19.2.1986, S. 22.

in Totalen – auf Anhieb sitzen und können nicht wiederholt werden. Auch filmisch gibt es ein Moment des Irreversiblen, der Vektor zeigt vom Berg ins Tal (vom Filmanfang zum Filmende), eine Umkehrung ist nicht vorgesehen. Die Holzwirtschaft ist eben doch kein sich selbst regulierendes System, das lediglich an natürlichen Prozessen partizipiert und dadurch einen Schutzraum errichtet, der das Individuum vor dem Zugriff Außenstehender bewahrt. Vielmehr etabliert sie eine Wertschöpfungskette, die sich dauerhaft kaum als Medium politischer Widerständigkeit eignet, immer schon Teil der Kontrollgesellschaft ist. Tatsächlich zeigt sich im Film, dass die antifaschistischen Schutzmechanismen des bäuerlichen Alltags nicht allzu solide sind. Die Versorgungskette, die dem Deserteur das Überleben ermöglicht, bricht bald zusammen, einer der Waldarbeiter (Albert Paulus) verrät ihn schließlich an die Nazis.

## DIE MINISTRANTEN

In DIE MINISTRANTEN ist politische Gewalt ins Metaphorische verschoben, wobei die metaphorische Ebene keineswegs subtil daherkommt: So verwendet die Jugendbande, um deren Aufstieg und Fall sich ein Großteil der Handlung dreht, als ihren offiziellen Stempel den nationalsozialistischen Reichsadler – nicht als ein bewusstes weltanschauliches Statement, sondern weil das Emblem gerade zur Hand ist, als ein selbstverständlicher Teil der Welt, in der sich die Heranwachsenden bewegen. Insgesamt geht es in Paulus' Film weniger um direkte historische als um nicht immer eindeutig lesbare semantische Kontinuitäten, die sich auch in der Holzmetaphorik artikulieren.

Letztere kommt ins Spiel, weil die Familie einer Hauptfigur ein Sägewerk besitzt, das der Bande als Treffpunkt und auch als Ausbildungsstätte dient und den visuell prägnantesten Schauplatz des Films darstellt. Dramaturgisch fungiert das Sägewerk als Mittler zwischen der bürgerlichen Kleinstadtwelt, in der sich die Jungen (und das eine Mädchen [Petra Obinger]) der Bande in ihrem Alltag bewegen, und den Wäldern und Wiesen, in und auf denen sie die finale Schlacht gegen eine konkurrierende Bande ausfechten werden. In gewisser Weise vollzieht der Film damit den Weg des Holzes in entgegengesetzter Richtung nach. Der Freiheits- und Abenteuerdrang der Schüler:innen führt sie aus der Zivilisation heraus und nicht nur zurück zur Natur, sondern auch zum Ort der Produktion.

Die ironische Pointe des Films besteht darin, dass sich der Zugewinn an individueller Handlungsmacht, der mit dieser Bewegung einherzugehen scheint, am Ende als Illusion erweist. Die in der filmischen Semantik von DIE MINISTRANTEN eher mit dem amerikanischen Western als dem deutsch-österreichischen Heimatfilm assoziierte unverstellte Weite der Natur ist eben keine *tabula rasa*, sondern immer schon von denselben Hierarchien strukturiert, denen die Figuren auch in ihrem kleinstädtischen Alltag begegnen. Nur dass die Träger der Hierarchien in den Wäldern und Wiesen



DIE MINISTRANTEN



ZUG UM ZUG

der österreichischen Provinz nicht mehr Eltern, Lehrer:innen, Priester sind, sondern ihresgleichen.

Besonders eindrücklich wird das Sägewerk in den Szenen inszeniert, in denen sich die Bandenhierarchie formiert. Während der Anführer (Christoph Schnell) die Prinzipien der angestrebten Kampfgemeinschaft erklärt, scannt die Kamera im 360-Grad-Schwenk den Schauplatz und findet überall nur Holz. Die Bretterstapel überragen die Buben bei Weitem, aber sie scheinen ihnen gleichzeitig ein Gefühl der Macht und der Sicherheit zu verleihen.

Die erfolgreiche Naturbeherrschung, für die das maschinell bearbeitete Holzmaterial steht, überträgt sich auf eine soziale Kontrollillusion. In der Phantasie des Bandenführers entsteht am Ort der funktionalen Zurichtung des Rohmaterials Holz ein nach quasiwissenschaftlichen Prinzipien funktionierender Kampfverband. Tatsächlich aber existiert die Bande als eine hierarchisch durchorganisierte Kampforganisation nur hier, im Sägewerk. Wenn die Jungs sich später nach draußen wagen, in die freie Wildbahn, erweist sich die Sägewerkausbildung als komplett sinnlos: Die Konkurrenzbande besteht schlichtweg aus älteren, größeren Burschen, die zwar über keinerlei taktische Finesse verfügen, den Jüngeren aber dennoch eine humorlose Tracht Prügel verabreichen.

Die Holzwirtschaft produziert einen phantasmatischen Überschuss, der sich als visuelle Überhöhungsrhetorik manifestiert und die Jungs auf den Holzweg lockt. Gerade das rationale Moment der Forstwirtschaft erweist sich als Illusion: Auf dem Schlachtfeld des Sozialen gilt, zumindest unter den Vorzeichen der Adoleszenz, nicht die (im Film an Karl May geschulte) organisatorische Vernunft, sondern das vulgärdarwinistische Recht des Stärkeren. Dass die Tracht Prügel, mit der DIE MINISTRANTEN endet, auch die Holzwirtschaft demaskiert, als eine eben nicht vernünftig und nachhaltig dem Ewigkeitswert der Wälder (und der österreichischen Nation) verpflichtete, sondern ihrer inneren Konsequenz nach irrationale, *qua* ihrer Einbindung in die Wertschöpfungsprozesse des Weltmarkts die Voraussetzungen ihrer eigenen Existenz zerstörende Unternehmung: Das mag, nur auf diesen einen Film bezogen, als ein eher abenteuerlicher Interpretationsakt erscheinen. Dennoch gewinnt er im Kontext der anderen Paulus-Holzfilme ein wenig Evidenz.

## ZUG UM ZUG

Der Fernsehzweiteiler ZUG UM ZUG ist, wie oben erwähnt, der einzige fiktionale Paulus-Film, der die Forstwirtschaft direkt zum Thema macht. Die Holzökonomie wird dabei zum Katalysator der Verwandlung eines zunächst noch quasifeudalistisch organisierten Bauernverbunds in eine nationalsozialistische Volksgemeinschaft. Auch in ZUG UM ZUG sind Holz und Holzarbeit visuell allgegenwärtig. Das Holz macht den Raum hier nicht, wie in HEIDENLÖCHER, opak und undurchsichtig,

sondern es definiert und strukturiert ihn. Der materialästhetische Überschuss der Waldbilder aus HEIDENLÖCHER weicht dem nüchternen Blick einer funktionalistischen Fernsehregie, die in der Tendenz alle Räume gleich behandelt und die Differenz zwischen Wald und Zivilisation, auf die sich sowohl die Romantik als auch Musil, wenn auch in unterschiedlicher Absicht, berufen, komplett kassiert. Eben deshalb kann der Wald den Menschen nicht einmal mehr temporär als Versteck dienen; vielmehr wird er schon auf der Ebene der Bildgestaltung zum bloßen statischen Rahmen, wenn nicht gar zu einem Gefängnis.

Der narrative Grundkonflikt besteht darin, dass einer der Dorfbewohner, Hias (Fritz Egger), aus dem zunächst noch katholisch-konservativ kontrollierten Bauernverbund ausschert und sein Holz auf eigene Rechnung verkaufen möchte. Weil er keinen anderen Abnehmer findet, macht er das Geschäft schließlich mit einem nationalsozialistischen Händler (Willi Höller) und tritt bei der Gelegenheit in die österreichische Dependance der NSDAP ein. Es ist der ökonomische Imperativ des Holzhandels, der eine fatale Eigendynamik in Gang setzt und den Forstwirt vor sich her bzw. ins Lager der Nazis treibt, genau wie in HEIDENLÖCHER auf einer metaphorisch abstrakteren Ebene die kaum kontrollierbare Eigenbewegung des Schlittens der Holzarbeiter den Verrat am desertierten Kameraden vorwegnimmt.

In ZUG UM ZUG erweist sich die Holzwirtschaft, freilich erst nach ihrer autoritären Zurichtung, als komplett kompatibel mit dem faschistischen Kontrollsystem. Wenn die Hauptfigur den Vertrag mit dem nationalsozialistischen Händler abschließt, ist an der Wand hinter dessen Schreibtisch eine stilisierte Waldansicht mit Holzarbeitern zu sehen: Holzwirtschaft als selbstverständliches Element der Naziikonografie. Der nationalsozialistische Kitsch ist, das sei gleich hinzugefügt, nicht derselbe Kitsch wie der der Romantik oder der des Heimatfilms – eben weil in der Naziideologie gar keine Differenz besteht zwischen Ausbeutung und Idealisierung der Natur. Naturbeherrschung ist für sie lediglich die logische Konsequenz einer natürlichen Ordnung, die immer schon auf dem Recht des Stärkeren beruht.

Paulus' Film macht sich selbstverständlich nicht mit der dargestellten Nazipropaganda gemein. Wo jedoch die autorenfilmerische Ästhetik von HEIDENLÖCHER zunächst die widerständigen Elemente der Waldsemantik betont, da ist in ZUG UM ZUG der Zugriff auf den Wald von Anfang an ein kontrollierender. In einer frühen Szene ist zu sehen, wie der Bauernführer (Walter Sachers) die Bäume im Wald per farbiger Markierung am Stamm einzelnen Mitgliedern der Dorfgemeinschaft als Eigentum zuweist. Schon bevor die Nationalsozialisten ihn in die Finger bekommen, ist der Wald komplett vermessen und katalogisiert. Er ist, anders ausgedrückt, selbst in noch intaktem Zustand bereits potentiell abgeholzt.

Im zweiten Teil des Films, der hauptsächlich während des Zweiten Weltkriegs spielt, findet sich eine Szene, die konkreter darstellt, wie die Holzwirtschaft sich unter totalitären Bedingungen verändert. Der Ausgangspunkt ist wiederum, wie im Fall der



DIE MINISTRANTEN



ZUG UM ZUG

heimlichen Versorgung des Deserteurs in HEIDENLÖCHER, ein Akt des Widerstands, der in den forstwirtschaftlichen Arbeitsalltag integriert ist: Hias steckt einem polnischen Zwangsarbeiter (Edi Jäger) zwei Äpfel zu. Die Szene entwickelt sich allerdings ganz anders als im älteren Film: Der Bauernführer beobachtet die Übergabe. Als der Zwangsarbeiter kurz darauf zu fliehen versucht, alarmiert der Bauernführer die Wachen. Der Zwangsarbeiter wird erschossen.

Selbst mitten im Wald, am Ursprung der romantischen Naturbegeisterung, ist Holz nur noch Dekor für die Vollstreckung autoritärer Machtpolitik; die kontrollierte Nutzbarmachung von Holz geht fugenlos in die Vernichtung menschlichen Lebens über. Dass die Waldmetaphorik in den Händen der Nazis jegliche Widerständigkeit verliert, zeigt sich besonders deutlich in einer Totalen, mit der die Szene einsetzt: Der Arbeitsplatz im Wald wird in seiner Gänze ins Bild gerückt und deutlich als Kontrolldispositiv gekennzeichnet. Der filmische Blick fällt hier, wo die regenerative Funktion des Waldes von der brutalen Konsequenz seiner wirtschaftlichen Ausbeutung nicht mehr zu unterscheiden ist, immer schon in eins mit dem Blick des Aufsehers, und zwar auch dann, wenn die Bilder nicht explizit als *point of view* gekennzeichnet sind. Der Wald und die Holzwirtschaft sind in eine Ordnung der totalen Sichtbarkeit überführt und werden, wie alles andere im System des Nationalsozialismus, auf schnellstem Wege ihrer finalen Bestimmung zugeführt.

## LEBEN, FILM UND WALD

Mein Beitrag zeichnet nach, wie der Paulus-Wald eine spezifische kultursemantische und filmhistorische Tradition fort- und umschreibt. Fragt man sich hingegen, mit aller Vorsicht, die beim Thema auktorialer Intention geboten ist, wie Paulus selbst zum Wald gefunden hat, stellt sich die Sache mit ziemlicher Sicherheit ganz anders dar. In dem oben zitierten Interview anlässlich von HEIDENLÖCHER spricht er davon, dass er »nur Filme über eine mir absolut vertraute Umgebung machen« könne. Der Wald ist erst einmal v. a. ein Teil dieser vertrauten Umgebung, ein Teil der Welt, in der der gebürtige Großarler aufwächst und die er deswegen, wie es im selben Interview heißt, »im Griff«[20] zu haben glaubt.

Letztere Formulierung erscheint mir besonders interessant. Der Paulus-Wald, so könnte man das Zitat ein wenig spekulativ fortspinnen, ist der Wald der Kindheit, also ein Stück Lebenswelt, das, ohne einer weiteren Rechtfertigung zu bedürfen, immer schon da ist, um einen herum, als eine unergründliche Quelle immer wieder neuer Erfahrungen. Gleichzeitig ist der Wald jedoch auch etwas, das in den Griff bekommen werden kann und auch soll; und zwar mit den Mitteln des Kinos.

20 Ebd.

Man muss das Verhältnis von Wald und Kino an dieser Stelle dynamisch fassen. Einerseits entwickelt der junge, aufstrebende Filmemacher Paulus seine filmästhetische Sensibilität und vielleicht gar seine ›Autorenhandschrift‹ in der Begegnung mit dem Wald und dessen vertrauter Fülle. Andererseits wird der Wald in derselben Bewegung ›entzaubert‹, weil er im filmischen Bild nicht als alltägliche Lebenswelt mit eingefangen, sondern von den filmischen Verfahren in seine analytischen Bestandteile zerlegt wird – eine Entwicklung, die mit den noch weitgehend der bloßen Evidenz des Vorgefundenen verpflichteten frühen Dokumentarfilmen beginnt und im nüchtern-materialistischen Fernsehfilm ZUG UM ZUG einen folgerichtigen, womöglich alternativlosen Endpunkt findet.

Insofern schreibt sich auch in Paulus' Werdegang vom Salzburger Wald-und-Wiesen-Buben zum arrivierten Film- und Fernsehregisseur die Differenz ein zwischen Eichendorff und Musil, zwischen Wald als verworrener Vielheit und Wald als verwalteter Welt *en miniature*. Und auch der gerichtete, finalisierende Aspekt der Paulus'schen Waldsemantik kehrt wieder: In der Werkbiografie des Regisseurs ist der Wald keine unbegrenzt verfügbare Ressource, sondern etwas, das von der Kamera ›verbraucht‹ wird.



NACHSAISON



NACHSAISON

# ASYL- UND SCHWELLENRÄUME
## DIE TOPOLOGIE VON WOLFRAM PAULUS' »NACHSAISON«

WOLFGANG STRAUB

NACHSAISON: Der Titel von Wolfram Paulus' zweitem, 1988 erschienenem Langspielfilm verweist auf die Strukturierung weiter Teile Westösterreichs durch den Tourismus. Zwischen den beiden Haupt- oder Hochsaisonen im Winter und Sommer liegen die beiden Vor- und Nachsaison bzw. Neben- oder Zwischensaison genannten Perioden, in denen die Einheimischen – ohne die abgereisten Saisonarbeiter:innen – unter sich sind. Paulus verlegt seinen Film allerdings nicht in einen Fremdenverkehrsort, der durch Sommer- und Wintersaison und die dazwischenliegenden Nebensaisonen bestimmt ist, sondern in einen Kurort, in dem Ganzjahrestourismus stattfindet (stattfinden sollte). Der Titel verweist auf die Strukturprobleme des Orts, in dem quasi das ganze Jahr über Nachsaison herrscht – die Hoch-Zeit liegt lange zurück. Regisseur und Drehbuchautor Paulus führt die strukturellen ökonomischen Probleme an einem Einzelschicksal vor: Für den Masseur Lenz (Albert Paulus) ist es unmöglich, sich und seine Familie mit einem Job im Niedriglohnsegment Tourismus zu erhalten. Die in dieser Branche Arbeitenden finden mit ihrer Arbeit nicht ihr Auslangen, sie betreiben (illegale) Nebengeschäfte.

Paulus' Protagonist ist ein von den ökonomischen und sozialen Zwängen Getriebener, der sich unverstanden fühlt und an seinem Arbeits- und Wohnort keinen Platz für sich findet. In der permanenten Krise, die Lenz' Leben darstellt, gibt es Asyle und Refugien, die allerdings ebenfalls innerhalb des touristischen Settings platziert sind. Und auch die versuchte Flucht aus diesem monolithischen Raumsystem verlässt nicht den touristischen Rahmen: Lenz und sein Kumpel Walter (Michael Reiter) wollen eine Spritztour ans Mittelmeer machen samt gutem Essen und schönem Hotel.

Mein Beitrag untersucht in einem ersten Schritt die Beschaffenheit und Bedeutung der Orte und Räume in NACHSAISON – einem Film mit häufigen Schauplatzwechseln zwischen den Bereichen Privatheit, Arbeit und Ausflucht. ›Ort‹ verstehe

ich hierbei mit Marc Augé gekennzeichnet durch Identität, Relation und Geschichte, durch Geschichten und Mythen, als lebensweltlich.[1] Orte als räumliche, geregelte und beständige Instanzen tauchen im Film auf:[2] Paulus bildet Bad Gastein und die Stadt Salzburg ab, zwei Orte im Land Salzburg, deren Kenntlichkeit ihm wichtig ist. Innerhalb dieser beiden Schauplätze gestaltet der Regisseur verschiedene ins Abstrakte verschobene Räume. Die jeweiligen Arbeitsstellen etwa wurden zwar an konkreten Orten in Bad Gastein gedreht, sie stehen aber synekdochisch für abstrakte Zusammenhänge, für Arbeitsplätze im touristischen Dienstleistungsbereich. Sie stellen somit im Sinne der Raumtheorie zweckbedingte Phänomene ohne Identität dar – Augé spricht vom Raum als »Nicht-Ort«.[3] In diesem Zusammenhang möchte ich auch den Umgang des Regisseurs mit dem Komplex ›Heimat‹ verorten. Meine topologische Filmanalyse interessiert sich in einem zweiten Schritt einerseits für die Übergänge, die Passagen zwischen den Orten, Räumen und Zuständen, also für das Phänomen der Schwelle, andererseits für einen konkreten Nicht-Ort außerhalb bürgerlicher Erwerbszusammenhänge, eine Foucault'sche Heterotopie, in der Devianz ihren zugewiesenen Raum hat: das Asyl.

## ORTE

Die beiden Orte bzw. Ortschaften im Film – Bad Gastein, Salzburg – werden jeweils in Totalen eingeführt und damit topografisch kenntlich gemacht. Paulus geht es um allgemeingültige soziale und ökonomische Umstände und Zwänge – in einem benenn- und erkennbaren Umfeld. Schließlich hätte er es bei nicht definierten Hotel- und Kurort-Settings belassen oder fiktive Namen verwenden können.

Der Ort lebt, wie etwa St. Moritz, von seiner ›großen Vergangenheit‹ als mondäner Kurort der Belle Époque, von den Zelebritäten, die hier abgestiegen sind: Richard Wagner in St. Moritz, Grillparzer und Schubert in Bad Gastein.[4] Gastein war seit Langem als »Wildbad« bekannt und genutzt, aber der große Aufschwung kam, wie überall, erst mit dem Anschluss an das Eisenbahnnetz, 1905 wurde die Tauernbahn eröffnet. Bad Gastein, Ende des 19. Jahrhunderts bereits »Heilbad der Monarchen«, wurde

1 Marc Augé, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt am Main: Fischer 1994, S. 92.
2 Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve 1988, S. 218.
3 Augé, *Orte und Nicht-Orte*.
4 Zur Geschichte Bad Gasteins siehe Sebastian Hinterseer, *Gastein und seine Geschichte*, Badgastein: Kraut 1965; Fritz Gruber, *Mosaiksteine zur Geschichte Gasteins und seiner Salzburger Umgebung. Bergbau, Badewesen, Bauwerke, Ortsnamen, Biografien, Chronologie*, Gastein: Rotary Club Gastein 2012; *Über 1000 Jahre Gastein. Mosaiksteine zur Geschichte Gasteins II*, Gastein: Rotary Club Gastein 2020.

nun mit seinen Großhotels zum »Monte Carlo der Alpen«.[5] Aber anders als St. Moritz gelang es Bad Gastein nicht, sich diesen Nimbus zu erhalten bzw. mit anderen Inhalten (z. B. Jetset) dauerhaft zu füllen.

Nach den Krisenzeiten nach 1918 gab es in den 1950er-Jahren eine kleine Hausse, man verlegte sich zusätzlich auf den Schitourismus und setzte dabei 1958 mit der Austragung der Alpinen Schiweltmeisterschaften einen Akzent. Mit den beiden spektakulären Bauten des Salzburger Architekten Gerhard Garstenauer, dem Felsenbad (1968) und dem Kongresszentrum (1974), versuchte man dem Ort – nicht ohne Erfolg – einen Modernisierungsschub zu versetzen und neue Tourismusangebote zu schaffen. Aber spätestens zur Zeit des Filmdrehs (1987) war Bad Gastein als Tourismusdestination in einer tiefen Krise, die Hotelburgen erschienen nicht mehr mondän, sondern aus der Zeit gefallen. Konkurse und Leerstände häuften sich. Dass die Gemeinde Anfang des 21. Jahrhunderts fünf zentrale Gebäude an den Wiener ›Garagenkönig‹ Duval verkaufte, der sie in der Folge weiter verkommen ließ, ließ den Ortskern zu einer Geisterstadt werden. Mittlerweile steigen die Nächtigungszahlen wieder.[6] Einige Beherbergungsbetriebe wurden in Boutiquehotels umgewandelt; und nach dem Ankauf der alten Gebäude am Straubinger Platz 2017 durch das Land Salzburg entstehen nun drei neue Hotels im Zentrum des Orts.[7]

Das Bad Gastein im Film ist ein rein touristischer Ort, der Fremdenverkehr gibt den Rahmen vor. Die erste Unterkunft von Lenz' Familie bietet einen Ausblick auf die Eisenbahn – die für Gasteins Aufschwung entscheidende Verkehrsinfrastruktur. Die zweite Unterkunft befindet sich in einem von Tourist:innen offensichtlich nicht (mehr) frequentierten Ortsteil außerhalb des Zentrums: Die Wohnung liegt im ersten Stock eines etwas heruntergekommenen Gebäudes, an dem in einer Einstellung die verblasste Aufschrift »Pension Sonnblick« erkennbar wird. Auch alle anderen im Film gezeigten Orte in Bad Gastein sind touristischer Natur: das Felsenbad, Hotels (in Betrieb oder aufgelassen), Bars, Musikpavillon.

Die Landeshauptstadt ist Schauplatz einer ›Flucht‹ des Protagonisten. Salzburg ist im Film keine touristische Stadt, auch wenn die weltbekannte Vedute der Altstadt als Entrée zur Orientierung der Zuseher:innen gezeigt wird. Salzburg ist ein Gegen-Ort zum touristischen Bad Gastein. Lenz fährt dorthin, um seinen Kumpel im Gefängnis zu besuchen und dessen Freilassung vorzubereiten. Für Lenz ist Gastein ein Gefängnis

5 Andrea Penz, *Inseln der Seligen. Fremdenverkehr in Österreich und Irland von 1900 bis 1938*, Wien u. a.: Böhlau 2005, S. 52.

6 Die Übernachtungen im Gasteinertal wuchsen innerhalb von fünf Jahren um 200.000 auf insgesamt 2,5 Millionen im Tourismusjahr 2018/19 an (Landesamtsdirektion, Referat Landesstatistik und Verwaltungscontrolling, *Das Salzburger Tourismusjahr 2018/19. Landesstatistik*, Salzburg: Amt der Salzburger Landesregierung 2020, S. 9).

7 U. a. Thomas Sendlhofer, »Bad Gastein: Akuthilfe für den verfallenen Ortskern«, in: *Kurier*, 4.11.2017, S. 20.

voller Verpflichtungen und Zwänge, in Salzburg kann er sich einen Abend (eine Nacht) lang außereheliche ›Freiheit‹ suggerieren – zumindest wird das angedeutet, indem Lenz mit einer weiblichen Bekanntschaft eine Bar verlässt.

Die beiden Ortschaften Bad Gastein und Salzburg bilden den lebensweltlichen Rahmen des Settings, Paulus geht es hierbei um Kenntlichkeit. Innerhalb dieses Rahmens inszeniert Paulus ein Einzelschicksal, das Allgemeingültigkeit im Sinne einer Darstellung gesellschaftlicher Zwänge beansprucht. Dazu filmt Paulus keine Orte mehr, sondern abstrakte Räume – Arbeits-, Flucht- und Schwellenräume.

## RÄUME

### GRANDHOTEL

Die Szenen im Grandhotel wurden an einem ›Originalschauplatz‹ gedreht, dem Bad Gasteiner Grand Hotel de l'Europe. Das Hotel ist ein 1909 fertiggestellter späthistoristischer Bau, der mit seinen zehn Stockwerken zu den größten Hotels der Monarchie gehörte. Nach seinem kontinuierlichen Niedergang wurde das Hotel renoviert und im Jahr 1982 wiedereröffnet. Der von Günther Maria Halmer gespielte Hotelmanager im Film hat in Stefan Tomek, dem »Retter von Gastein«,[8] sein reales Vorbild. Er brachte zur Silvestergala 1982 Liza Minelli ins Hotel (im Film kommt ein Wiener Orchester zur Wiedereröffnung). Trotz dieser Bemühungen musste das Grand Hotel 1988 seinen Betrieb einstellen.[9] Auch die Figur des ausländischen Großinvestors gehört zum Inventar realer und fiktiver Geschichten zur Rettung von Großhotels aus der Belle Époque: Im Film ist es ein arabischer Investor (Nazim Saad), beim Grandhotel Panhans am Semmering sind es seit 2019 ukrainische Investoren,[10] in David Schalkos Gastein-Roman *Bad Regina* (2020) sind es Chinesen – fix ist jeweils nur, dass das versprochene Geld dann doch nicht kommt.[11]

Trotz dieser realen Bezüge ging es Paulus nicht darum, einen ›Bad-Gastein-Film‹ zu drehen, er ist am Hotel als solchem, als Raum interessiert. Hotels gehören seit Anbeginn der Filmgeschichte zum Standardrepertoire an Schauplätzen, man spricht zuweilen vom Genre der Hotelfilme. Dieses lässt sich nur über den Schauplatz definieren: das Hotel als Durchgangs- und Transitort, was zufällige und außergewöhnliche Begegnungen zwischen Akteur:innen erleichtert. Mittels der Etagen des Hotels

8 Erwin Simonitsch, »Der ›Retter von Gastein‹ will es nochmals wissen«, in: *Salzburger Nachrichten*, 12.11.2018, S. 8.
9 Zur Geschichte des Hotels siehe Laurenz Krisch, *Die Geschichte des Grand Hotel de l'Europe in Bad Gastein*, Bad Gastein: Gastein-Museum 2009.
10 Patrick Wammerl, »Ukrainische Investoren blieben vieles schuldig«, in: *Kurier*, 1.7.2019, S. 17.
11 David Schalko, *Bad Regina*. *Roman*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2020.

können gesellschaftliche Hierarchien dargestellt werden, aber nicht im Sinne eines Schichtmodells oder eines Mikrokosmos der Gesellschaft, dafür sind zu viele Schichten ausgeschlossen.

Wählt man aus 90 Jahren Filmgeschichte bekannte Beispiele von Hotelfilmen aus, lässt sich die Bandbreite generischer Tonlagen vor Augen führen: angefangen bei Friedrich Wilhelm Murnaus Stummfilm DER LETZTE MANN (1924), einer formal anspruchsvollen Parabel auf das Glücksrad, über den NS-Unterhaltungsfilm HOTEL SACHER (1939, R: Erich Engel) und Luchino Viscontis mythologisierend-dekadenter Literaturadaption TOD IN VENEDIG/MORTE A VENEZIA (1971) bis zu Rainer Werner Fassbinders Film-im-Film WARNUNG VOR EINER HEILIGEN NUTTE (1971), Liliana Cavanis Sadiconazista-Beispiel DER NACHTPORTIER/IL PORTIERE DI NOTTE (1974), Stanley Kubricks Thriller THE SHINING (1980), Jessica Hausners Horrorfilm-Psychothriller-Hybrid HOTEL (2004) oder Wes Andersons Tragikomödie THE GRAND BUDAPEST HOTEL (2014).

Dass der gemeinsame Nenner der Hotelfilme allein die Schauplätze – und damit die »begrenzten Räume[]«[12] – sind, macht auch der einschlägige Sammelband zum Thema klar. Edmund Gouldings opulenter Streifen GRAND HOTEL (1932) war einer der prägenden Hotelfilme. Eine Korrespondenz zwischen dem auf Vicki Baums Roman *Menschen im Hotel* fußenden Film und NACHSAISON ist die Figur der Tänzerin, wenn auch zwischen der von Greta Garbo gespielten Grusinskaja und Mercedes Echerers namenloser Tänzerin – außer in Bezug auf ihre Rekonvaleszenz – kaum Gemeinsamkeiten bestehen.

Hotels sind in filmischen und literarischen Erzählungen Orte der Erinnerung – am eindrücklichsten (und einflussreichsten) wohl in Alain Resnais' LETZES JAHR IN MARIENBAD/L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD (1961) in Bild und Ton gesetzt. Der Film inszeniert das Grandhotel als Mnemotop,[13] dekonstruiert das zeitliche Erzählgefüge und löst es, für die Zuseher:in verunklart, in Gegenwart, Erinnerung und Traum auf. Ein Hotelfilm, der ebenfalls das Phänomen Erinnerung in den Mittelpunkt stellt, macht wegen der Ähnlichkeit seines Titels zu Paulus' Werk hellhörig: ZWISCHENSAISON (1992) des Schweizer Regisseurs Daniel Schmid. Der Film hat aber nichts mit NACHSAISON gemein: Der Ich-Erzähler fährt an den Ort seines Aufwachsens, ein inzwischen geschlossenes Grandhotel in den Schweizer Bergen, und breitet eine »liebevoll-ironische Erinnerung an seine Kindheit«[14] aus.

12 Swenja Schiemann/Erika Wottrich (Hg.), *Film-Bühne Hotel. Begegnungen in begrenzten Räumen*, München: edition text + kritik 2016.

13 Zum Begriff Mnemotop siehe Aleida Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, München: C. H. Beck 2002, S. 60.

14 Horst Schäfer/Walter Schobert (Hg.), *Fischer Film Almanach*, Frankfurt am Main: Fischer 1994, S. 393–394.

Das Grandhotel in NACHSAISON ist ebenfalls ein Erinnerungsort. Die Belle Époque, die ›große Vergangenheit‹, ist präsent, etwa im Knarzen des Fußbodens im Hotelkorridor oder in historischen Bildern des Gebäudes im Direktionsbüro. Aber die Erinnerung ist hier zu einer ökonomischen Größe geworden, die inszeniert und vermarktet wird. Erinnerung ist keine erzähltechnische Grundlage wie etwa bei Resnais. Paulus dekonstruiert Erzählen nicht, er konstruiert einen Ausschnitt aus einem Lebensweg. Lenz selbst ist allerdings eine erinnerungslose Figur, die Zuschauer:innen erfahren nichts von seiner Vergangenheit. Lenz' offene Augen in der Nacht starren vielmehr die Sorgen der Gegenwart an. Dieses Starren zeigt in Albert Paulus' Darstellung keinen Schrecken, nicht einmal nach der Bekanntgabe der Kontosperrung. Auch das letzte Bild von Lenz im Film, eine Nahaufnahme des Gesichts, zeigt einen ins Leere Starrenden.

Wolfram Paulus erzählt, anders als Resnais, chronologisch und konsekutiv. Lenz' Geschichte ist eine Abwärtsspirale. Allerdings baut Paulus Elemente des Reflektierens und Verharrens ein: Zwei Mal wählt er an den Filmessay angelehnte Intermezzi – eine Stimme aus dem Off liest einen Brief vor, der die Situation vor Ort reflektiert und rekapituliert. Diese beiden Sequenzen verweisen auf spätere Fernseharbeiten Paulus', in denen er Bilder mit kritischem Text kombiniert. Zu diesen stilistischen Interventionen in NACHSAISON passt die Filmmusik, ein barockes Flötenkonzert, das in alpiner Umgebung als Verfremdungseffekt wirkt, keinerlei Bezug zum Protagonisten oder zur Handlung aufweist.

Das Grandhotel ist in NACHSAISON kein Spiegel der Gesellschaft, kein kollektiver Raum mehr. Was im Hotelroman um 1900 noch funktionierte, wird, wie Cordula Seger zeigt, bereits in der Zwischenkriegszeit brüchig, die Darstellbarkeit des Hotels funktioniert nicht mehr als sinnbildhaftes Kollektiv.[15] In NACHSAISON gibt es nur eine kleine Gruppe an Mitarbeiter:innen, die den Betrieb aufrechterhalten – und zwei Gäste. Das bestimmende Charakteristikum im Hotelroman und -film – das Kollektiv – fehlt damit. Das Grandhotel war im ausgehenden 19. Jahrhundert eine Institution für die Emanzipation des Bürgertums, das adeligen Lebensstil imitiert – und es gerät mit dem Ersten Weltkrieg in eine dauerhafte Krise. Wie im Hotelfilm fokussiert NACHSAISON auf Einzelschicksale, aber diese repräsentieren kein Kollektiv mehr, es sind aus der Zeit gefallene Einzelkämpfer:innen.

An ein Charakteristikum des Hotelfilms lehnt sich Paulus allerdings an: Das Grandhotel dient in Romanen und Filmen stets als Abbild sozialer Segregation. Das Personal ist im Keller oder auf dem Dachboden, für die Gäste unsichtbar, untergebracht; die Gäste werden wiederum stockwerkweise nach ihrer sozialen und finanziellen Lage platziert; externe Dienstleistungen haben Zugang, sind aber zeitlich

15 Cordula Seger, *Grand Hotel. Schauplatz der Literatur*, Köln u. a.: Böhlau 2005, S. 119–156.

beschränkt: Prostitution, Weiterbildung, Massage. Diese räumlich determinierte soziale Segregation kann nicht durchbrochen werden. In Paulus' Film sind die beiden Hotelgäste Vertreter:innen einer distinguierten, kosmopolitischen Bourgeoisie. Die Anreise von Vater (Claus Homschak) und Tochter erfolgt wie bei klassischen Grandhotel-Gästen mit dem Zug und der Hoteltransfer in einem Luxuswagen.

Für Lenz als Vertreter des Personals ist ein Übertritt in die andere Welt, ist die Flucht in die Großstädte Europas imaginierbar, aber nicht möglich. (Ein Übertritt ist temporär nur für den Hochstapler, der zum fixen Personeninventar des Hotelromans gehört, möglich.) Das Grandhotel als Ort jenseits des Alltäglichen, als Ort der Internationalität bietet viel Raum für Wunschprojektionen – Seger bringt es in Zusammenhang mit dem Begriff der Utopie und Foucaults Heterotopie.[16] Als Lenz des unvermeidlichen Unverständnisses der Tänzerin für seine spezifische Situation – und damit auch der Unüberwindbarkeit sozialer Schranken – gewahr wird, flüchtet er aus dem Hotel.

## FELSENBAD

Der Arbeitsplatz von Lenz wird als nüchterne Umgebung in einem Kur- und Freizeitkomplex gezeigt – von hier aus erfolgt das Engagement im Grandhotel. Der Drehort, das Bad Gasteiner Felsenbad, ist erkennbar. Aber es geht Paulus hier in erster Linie um die Präsentation eines Arbeitsplatzes, er zeigt Passagen, in denen allein Lenz' Hände bei der Arbeit im Bild sind – die Arbeit soll kommentarlos für sich stehen. Zugleich gibt es am Arbeitsplatz Raum für Solidarität unter den Mitarbeiter:innen, auch die Chefin (Eva Hochleitner) ist verständig – Lenz ist der einzige männliche Mitarbeiter.

Paulus zeigt nur Innenräume des Felsenbads, er verzichtet auf eine Außenansicht des Garstenauer-Baus. Damit gibt er den Bestrebungen, Gastein um 1970 mit funktionaler, zeitgemäßer Architektur ein neues Antlitz zu geben (Kongresszentrum, Felsenbad, Sportgastein), keinen Raum. Man darf spekulieren, dass er Gerhard Garstenauers visionärem Eingriff in die alpine Umgebung,[17] die jeglichen folkloristischen Bezug ablehnt und heute mitunter fälschlicherweise als Brutalismus etikettiert wird, reserviert gegenüberstand. In dem TV-Essay NEUE WAHRZEICHEN HAT DIE STADT ... (1993) betätigt sich der Regisseur per Voiceover-Kommentar als Architekturkritiker, der moderner Architektur aufgeschlossen gegenübersteht. Aber mit einem etwas naiven Ansatz erklärt er darin, dass Gebäude für ihn ein »Gesicht« haben müssten, gesichtslose Architektur lehne er ab.

16 Cordula Seger, »Die literarische Bühne Grand Hotel«, in: Cordula Seger/Reinhard Wittmann (Hg.), *Grand Hotel. Bühne der Literatur*, München: Dölling und Galitz 2007, S. 9–25, S. 21.

17 Otto Kapfinger, »Gerhard Garstenauer – Konstrukteur und Visionär – Realist und Romantiker«, in: Architekturzentrum Wien (Hg.), *Gerhard Garstenauer. Interventionen*, Salzburg: Pustet 2002, S. 123–129.

## PENSION SONNBLICK

Lenz' Familie kommt in einer aufgelassenen Pension außerhalb des Kurorts unter (auch dieses Gebäude existierte, wie das Grand Hotel de l'Europe, tatsächlich).[18] Ausgediente touristische Infrastruktur stellt leistbaren Wohnraum zur Verfügung, nicht etwa kommunaler Wohnbau. Dieser Wohn-Raum ist Asyl für die Familie. Der Kumpel, der für die kriminelle Halbwelt von Eigentumsdelikten und Glücksspiel steht, darf sich in Anwesenheit von Lenz' Frau Lisbeth (Daniela Obermeir) nicht blicken lassen. Hier muss der Schein bürgerlicher Existenz aufrechterhalten werden. Lenz macht seiner Frau ständig etwas vor, führt ein Leben in der Lüge. Frau und Kind (Simon Paulus) müssen in seinem patriarchalen Weltbild beschützt werden vor der harten Realität.

Die Wohnung an der Eisenbahn, danach die Wohnung in der Pension Sonnblick werden den Räumen der Arbeitswelt gegenübergestellt. Die Wohnung ist das ›Reich der Ehefrau‹, die auf ihre Rolle als Mutter und Hausfrau reduziert wird. Paulus zeigt seinen Protagonisten als Propagator konservativer Geschlechterrollen. Lenz bestimmt, dass Lisbeth nicht arbeiten gehen darf, obwohl die Familie dringend Geld bräuchte und Lenz seinen Arbeitskolleginnen nicht herablassend begegnet. Dadurch wird ihr die Rolle der freudlosen, frustrierten, verständnislosen Ehefrau zugeschrieben. Sie steht für die moralischen und ökonomischen Zwänge der Kleinfamilie, denen er mit seinen Gaunereien oder mit seinen der Affäre mit der Tänzerin folgenden Phantasien zu entfliehen sucht.

## BAR

Bars sind in einem Kurort stets touristische Räume. Die Bar in NACHSAISON ist als Teil eines Tennisclubs aber eher ein Treffpunkt für Einheimische – wie in der Kantine im Felsenbad kommt es zu einer Funktionsüberlagerung von touristischen und nicht touristischen Räumen. Anders als in Norbert Gstreins Erzählung *Einer* – im selben Jahr wie NACHSAISON erschienen – wird die Bar nicht von Tourist:innen frequentiert,[19] es kommt zu keinen ›interkulturellen‹ Begegnungen. Folgt man jener Tourismustheorie, die den touristischen Raum durch touristische Performanzen und touristische Arbeit gestaltet sieht, also als ein Setting an Inszenierungen,[20] so ist die Bar hier kein touristischer Raum. Folgt man Erving Goffmans dramaturgischer Analyse menschlichen Verhaltens, das öffentliche (Vorderbühne) und nicht öffentliche Räume

18 Es handelt sich um die ehemalige Villa Sonnblick in Böckstein, die 1901 von der Baufirma Angelo Comini errichtet wurde (https://gastein-im-bild.info/doku/dbild/dboson2.html).

19 Norbert Gstrein, *Einer. Erzählung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

20 Peter Dirksmeier, »Die Performativität und Konstruktion touristischer Räume – das Beispiel Südbayern«, in: Vera Denzer/Andreas Pott/Karlheinz Wöhler (Hg.), *Tourismusräume. Zur soziokulturellen Konstruktion eines globalen Phänomens*, Bielefeld: transcript 2010, S. 89–105.



NACHSAISON



NACHSAISON

(Hinterbühne) mit ihren unterschiedlichen Sprach- und Verhaltenskodizes differenziert und in Speisesaal und Hotelküche seine augenfälligsten Beispiele gefunden hat,[21] könnte man von der Tennisclub-Bar als einer teilöffentlichen Hinterbühne sprechen: Die Bar ist grundsätzlich für alle zugänglich, also öffentlich, zugleich ist sie als Treffpunkt von Einheimischen und Saisonarbeiter:innen aus touristischer Sicht eine Hinterbühne, ein nicht öffentlicher Ort, an dem sich Lenz und seine Komplizin (Joanna Paulus) unbeobachtet fühlen und ihre illegalen Geschäfte organisieren können.

Der Film blickt mehrmals auf solche Hinterbühnen, neben der Bar v. a. in das Büro des Hoteldirektors – in beiden Räumen versuchen die Protagonisten sich mit Manipulationen aus einer ökonomischen Notlage zu befreien. In NACHSAISON findet allerdings selbst auf der Vorderbühne, in der »front region«,[22] wie es Goffman nennt, keine touristische Performance statt: Die Vorgänge im Grandhotel dienen zum Großteil der Vorbereitung der Wiedereröffnung. Auch auf der tatsächlichen Bühne, dem Musikpavillon, wird vor leeren Sesselreihen nur geprobt.

## HEIMAT

Die reale Ortschaft Bad Gastein ist die Rahmung des Films, aber ›Heimat‹ ist in erster Linie eine Form raumbezogener Identität. Lenz ist ein Suchender, versucht Identität herzustellen über Räume – Raum also verstanden als Ort, »mit dem man etwas macht«[23] –, nicht über konkrete Ortschaften, nicht über die Einordnung in eine Geschichte oder Ideologie.

Paulus' Œuvre wird mitunter dem neuen Heimatfilm zugerechnet.[24] Diese Etikettierung hat durchaus einiges für sich, man könnte mit Jürgen Heizmann auch vom kritischen Heimatfilm sprechen.[25] Es ist jedenfalls eine Auseinandersetzung mit einer (mehr oder weniger kenntlichen) Region fernab von Idylle und Verklärung. Für Paulus sind die Darstellung ökonomischer Verhältnisse und Zwänge sowie eine »Geschichte von unten« zentral, er stellt sich damit bewusst in die Nähe von Vorgängern aus den 1970er-Jahren, wie sie etwa in Österreich mit der sechsteiligen ALPENSAGA (1976–1980, R: Dieter Berner) einflussreich war.[26]

21 Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York: Doubleday 1959, S. 56.
22 Ebd., S. 107.
23 Certeau, *Kunst des Handelns*, S. 218.
24 Michael Pekler, »Masseur und Mädchen«, in: *Der Standard*, 3.10.2007, https://www.derstandard.at/story/3053501/masseur-und-maedchen.
25 Jürgen Heizmann, »Strategien der Verfremdung im neuen Heimatfilm. Volker Schlöndorff – Uwe Brandner – Michael Verhoeven«, in: Wolfgang Straub (Hg.), *Alpensagas und Modelldörfer. Heimatbesichtigungen in Literatur und Film*, Innsbruck/Wien: Studienverlag 2020, S. 215–230.
26 Karin Moser, »›Wir wollten Geschichte von unten erzählen.‹ ALPENSAGA und ARBEITERSAGA als Schlüsselmomente einer neuen Geschichtsvermittlung und -darstellung«, in: Straub (Hg.), *Alpensagas und Modelldörfer*, S. 231–256.

NACHSAISON kann einem Heimatfilm der klassischen Nachkriegsperiode gegenübergestellt werden, der Bad Gastein als Handlungsort hat: In WILDE WASSER (1962, R: Rudolf Schündler) dient das mondäne Gastein als Gegenbild zur bäuerlichen Welt. Der Protagonist (Hans von Borsody) fühlt sich von einer Touristin (Marianne Hold) im Grandhotel angezogen, am Ende verlässt er jedoch den Kurort und besinnt sich seiner Herkunft. Die reine Liebe zu Magdalena – die mit ihrem ›Fehltritt‹ des unehelichen Kindes eine Maria-Magdalena-Figur darstellt – obsiegt.[27] WILDE WASSER repetiert den Topos der Bedrohung der (ruralen) Heimat durch das (urbane) Kapital – eine Konstante der Heimatliteratur seit dem 19. Jahrhundert – und führt den Zwang zur Einordnung in die soziale Ordnung vor Augen.[28]

Bei Paulus greift die Stadt-Land-Dichotomie nicht Platz. Die Stadt Salzburg ist nicht negativ, zugleich ist Bad Gastein nicht rural oder bäuerlich konnotiert. Paulus schildert die Nöte der im Tourismus Beschäftigten und zeigt seine Hauptfigur als jemanden, der seinen Platz (auch Arbeitsplatz) und die Möglichkeit eines selbstbestimmten Lebens in der Heimat sucht. Er zeigt die Verzweiflung durch ökonomische Zwänge und das Ausweichen in Eigentumsdelikte – mit dieser Grundkonstellation stellt er sich durchaus in die Tradition des Neorealismus. Zugleich steht sein Bestreben, Heimat anders, klischeebefreit zu zeigen und kritisch zu befragen, in direktem Zusammenhang mit ähnlichen Unternehmungen in der Literatur seit den 1970er-Jahren, man denke etwa an Gernot Wolfgruber oder Franz Innerhofer. An Innerhofers Roman *Schöne Tage* (1974) erinnert auch der Umstand, dass Lenz wie Innerhofers Holl nur über einen einsilbigen Namen verfügt, der nicht klar als Vor- oder Nachname definiert ist – Dienstpersonal benötigt keinen vollständigen Namen.[29] Dass Paulus' Figuren Umgangssprache sprechen und der unkommentierten Darstellung von Arbeit breiter Raum gewährt wird (die ersten eineinhalb Minuten des Films zeigen nur Lenz' Hände beim Massieren), legt die Zuordnung zum neuen Heimatfilm nahe. In der Abwehr touristisch verbrämter Idyllisierungen und der kritischen Befragung der Lebensumgebung tun sich weitere Parallelen zur Literatur auf, und zwar zu Paulus' Pongauer ›Landsmann‹ O. P. Zier. Mit ihm (als Drehbuchautor) hat Paulus (als Regisseur) beim ORF-Fernsehfilm LÄNDLICHE IDYLLE – EINE ILLUSION? (1983) zusammengearbeitet. Die beiden betrachten darin ein abgelegenes Pinzgauer Bergbäuer:innendorf und interessieren sich für die Schwierigkeiten regionaler Entwicklung, sie stellen dabei den Problemen – etwa der Abwanderung – bäuerliches Selbstverständnis und Selbstbewusstsein entgegen.[30]

27 Gertraud Steiner, *Die Heimat-Macher. Kino in Österreich 1946–1966*, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1987, S. 231–233.

28 Christian Strasser, »Das Salzburger Land als Projektionsfläche von Politik und Gesellschaft«, in: Antonio Pasinato (Hg.), *Heimatsuche. Regionale Identität im österreichisch-italienischen Alpenraum*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 67–80, S. 73.

29 Franz Innerhofer, *Schöne Tage. Roman*, Salzburg: Residenz 1974.

30 Heinz Bayer, »Blick in die Welt von gestern. Wolfram Paulus und O. P. Zier als Team«, in: *Salzburger Nachrichten*, 26.4.2013, S. 14.

Zier stellt, wie Paulus in HEIDENLÖCHER (1986), in seinem Roman *Schonzeit* (1996) das Schicksal bäuerlicher Menschen im Pongau während des Nationalsozialismus in den Mittelpunkt,[31] auch bei Zier geht es um Widerstand und Verstecke im Wald. Und schließlich widmet sich Zier im Roman *Tote Saison* (2007) wie Paulus der Periode zwischen den touristischen Hochsaisonen,[32] der Kriminalroman weist aber abseits des Titels keine Parallelen mehr zu Paulus' Œuvre auf.

## DIE SCHWELLE

Die touristischen Räume in NACHSAISON sind vornehmlich chronotopische Räume. Mit dem von Michael Bachtin geprägten Begriff wird der »untrennbare[] Zusammenhang von Zeit und Raum« verdichtet und der Raum »in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen«.[33] In Bachtins Konstruktion der »Raumzeit« ist die Schwelle ein zentraler Chronotopos. Dieser könne mit demjenigen der Begegnung verbunden sein – »seine wesentlichste Ergänzung aber ist der Chronotopos der *Krise* und des *Wendepunkts* im Leben«.[34] Das trifft auf NACHSAISON zu: Zwar ist Lenz' Krise keine punktuelle, sondern eine dauerhafte. Auf dieser schiefen Ebene gibt es Punkte, kleine, sich summierende Katastrophen am Weg nach unten. Ein tatsächlicher Wendepunkt wäre die Flucht mit der Tänzerin nach Paris – aber das bleibt Lenz' Phantasie.

Der Chronotopos der Schwelle werde, so Bachtin, in der Literatur (und man kann ergänzen: im Film) »immer metaphorisch und symbolisch« eingesetzt.[35] Das Hotel ist ein Schwellenort voll solcher symbolischen Übergänge. Und zieht man Bachtins Beobachtung hinzu, dass der Schwelle die Chronotopoi der Treppe, des Korridors, des Foyers benachbart sind, so kann das als Beschreibung der räumlichen Ausstattung eines Hotels gelten – in NACHSAISON werden diese Chronotopoi regelmäßig ins Bild gerückt. Der Schwellenkundler Walter Benjamin weist im *Passagen-Werk* auf eine wichtige Charakteristik des Phänomens hin: »Die Schwelle ist ganz scharf von der Grenze zu scheiden. Schwelle ist eine Zone. Wandel, Übergang, Fluten liegen im Worte ›schwellen‹ und diese Bedeutungen hat die Etymologie nicht zu übersehen.«[36]

Kann in NACHSAISON die Inszenierung von Erinnerung, die räumliche Strukturierung des Gedächtnisses nicht nachvollzogen werden, ist also das Gasteiner Hotel für den Protagonisten kein »Hotel Memoria« (wie eine Erzählung von Hermann Lenz,

31 O. P. Zier, *Schonzeit. Roman*, Salzburg/Wien: Otto Müller 1996.
32 O. P. Zier, *Tote Saison. Roman*, St. Pölten/Salzburg: Residenz 2007.
33 Michael Bachtin, *Chronotopos*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 7.
34 Ebd., S. 186.
35 Ebd.
36 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. V/1: *Das Passagen-Werk*, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 618.

1952 entstanden, betitelt ist),[37] so tritt die Schwelle im Benjamin'schen Sinne vielfach in Szene. Gleich in der ersten Sequenz des Films sehen wir Lenz einen Brief vom Portier in Empfang nehmen, und als er die Schwelle des Hotels überschritten hat, ist er ein anderer. Er hat sich im Durchschreiten der Drehtür vom Mitarbeiter zum Arbeitslosen gewandelt. Die Drehtür wird zum Schicksalsrad.[38]

In das Grandhotel in NACHSAISON tritt man nicht durch eine Drehtür, sondern durch eine Doppeltür. Das bewirkt eine andere Dynamik, das Betreten inkludiert ein kleines Innehalten. Aber die Hoteltür bleibt eine Schwelle, ein Übergang zwischen dem Draußen und dem Drinnen, für Lenz zwischen dem privaten und dem beruflichen, formellen Ich. Auch diese Schwelle ist ein Raum der Transformation. Das Dazwischensein, die Zweideutigkeit wird im schmalen Raum zwischen den beiden Türen konkretisiert.[39] Zur Überwindung der Türschwelle, um den »Vorhang, der die Bühne dahinter verdeckt«,[40] beiseitezuschieben, muss sich Lenz beim ersten Mal Mut antrinken.

Das Stiegenhaus, jener der Schwelle benachbarte Chronotopos, ist im Film Teil des Übergangs: Hier spricht Lenz mit dem Hoteldiener (Martin Weinek) noch Dialekt, bevor das Englisch des Hotelzimmers folgt, und hier kann der Hoteldirektor mit ebendiesem Mitarbeiter lockeren Umgang pflegen.

## DAS ASYL

Die Tür zum Grandhotel wird für Lenz zunehmend zum Schritt heraus aus seiner entfremdenden Arbeitswelt. Hotels waren immer schon Asyle auf Zeit, man denke etwa an die Fluchten in den Romanen Joseph Roths.[41] Hier imaginiert der Protagonist im Hotel die Flucht mit der Tänzerin, egal wohin. Martina Krebs spricht in Bezug auf Flucht von einem generischen Hotel-Chronotopos.[42] Dieses Asyl ist auch ein Glücksversprechen, das Schlafzimmer der Tänzerin wird zum kurzzeitigen Liebesidyll – angezeigt durch das Gewürzsträußl, einem traditionellen Hochzeitsaccessoire.[43] Und damit erfüllt das Hotel im Film eine seiner wichtigsten Funktionen: Herberge für sexuelle Aktivitäten zu sein. In dieser Sequenz folgt Paulus der »beinahe standardisierten

37 Hermann Lenz, »Hotel Memoria«, in: *Deutsche Rundschau* 78 (1952), H. 8, S. 844–849.
38 Seger, *Grand Hotel*, S. 289–294.
39 Nikolaus Saul/Frank Möbus, »Zur Einführung: Schwelle – Metapher und Denkfigur«, in: Nikolaus Saul u. a. (Hg.), *Schwellen. Germanistische Erkundungen einer Metapher*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 9–16, S. 9.
40 Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes*, Frankfurt am Main: Fischer 1985, S. 221.
41 Lars Wilhelmer, *Transit-Orte in der Literatur. Eisenbahn – Hotel – Hafen – Flughafen*, Bielefeld: transcript 2015, https://doi.org/10.14361/transcript.9783839429990.
42 Martina Krebs, *Hotel Stories. Representation of Escape and Encounters in Fiction and Film*, Trier: WVT 2009, S. 60–79.
43 Karl Zinnburg, *Salzburger Volksbräuche*, Salzburg: Salzburger Druckerei 1972, S. 81.

Basis-Choreographie des filmischen Hotelgeschehens«.[44] Der Ausbruch aus dem als fremdbestimmt wahrgenommenen Lebenskorsett stellt sich als Phantasma heraus, die Schwelle zu einem neuen Leben kann nicht überschritten werden, nur diejenige zwischen öffentlich und privat – was besonders im Hotel, in diesem Zwischenraum zwischen diesen beiden Polen, leicht möglich ist.[45] Glück und Flucht sind im Hotel nur Versprechen, Phantasmen. In NACHSAISON kann Glück, oder zumindest zufriedene Ruhe, nur im Transit, zwischen den Orten, nur in der Zwischenwelt der Eisenbahn erreicht werden – Lenz steht am offenen Fenster, wie um möglichst viel von der Bewegung physisch mitzubekommen. Ein anderes Mal rasen Walter und Lenz mit dem Auto durch eine schöne Weidelandschaft – die zweite Idylle im Film (Idylle: ein weiterer Bachtin'scher Chronotopos).[46] Diese Fluchten sind zeitlich eng begrenzt, die großen Fluchten, wie diejenige ans Meer in Italien, bleiben Versprechen, werden durch einen Unfall quasi sanktioniert. Thomas Macho weist darauf hin, dass Schwellenriten häufig Reiserituale sind;[47] im Film bleiben diese Übergänge Stückwerk.

Ein weiterer Schwellenraum ist ein aufgelassenes Hotel im Ort. Hier können sich die beiden Männer am Mobiliar bedienen, sodass Lenz' neues Wohnzimmer in eine Hotellobby verwandelt wird. Lenz' Kumpel Walter kommt vorübergehend hier unter, nur in so einer Zwischenwelt kann der Außenseiter existieren. Auch dieses Hotel ist ein Transit-Ort, ein randständiger Ort, und es ist ein Ort nur für Männer: ein Männerasyl. Lenz nähert sich auch diesem Raum erst an, bevor er ihn betritt: Nach der Entdeckung des Hotels im Vorbeigehen inspiziert er bei einem Spaziergang mit dem kleinen Sohn die Situation, bevor er den Raum nächtens erstmals betritt.

Männerasyle wurden vermehrt im ausgehenden 19. Jahrhundert durch Wohltätigkeitsorganisationen als Einrichtungen für obdachlose oder alkoholkranke Männer errichtet – ein bekanntes Beispiel in Österreich ist das 2003 aufgelassene Männerwohnheim in der Wiener Meldemannstraße, in dem Adolf Hitler von 1910 bis 1913 wohnte.[48] Dieses Männerasyl inspirierte George Tabori zu seiner Farce *Mein Kampf*,[49] die prominenteste literarische Referenz bleibt aber wohl Gorkis Theaterstück *Nachtasyl* – dessen Originaltitel *Na dne* auf Deutsch »Auf dem Boden« lautet und damit sogleich an die beiden am Boden lagernden Männer in NACHSAISON denken lässt. Das geschichtlich in erster Linie von kirchlichen Organisationen gewährte Asyl stellt Räume

44 Alfons Maria Arns, »Luxus, Horror, Illusionen. Das Universum des Hotels im Film«, in: Schiemann/Wottrich (Hg.), *Film-Bühne Hotel*, S. 11–24, S. 11.

45 Thomas Brandlmeier bezeichnet das Hotel als »Kontingenzsystem zwischen privaten und öffentlichen Räumen« (ders., »Raumfluchten und Zeitfluchten. Komplexe Strukturen im Hotelfilm«, in: Schiemann/Wottrich [Hg.], *Film-Bühne Hotel*, S. 101–115, S. 113).

46 Bachtin, *Chronotopos*, S. 160–179.

47 Thomas Macho, »Schwellen in Mythen und rituellen Praktiken«, in: Herbert Lachmayer/Peter Plica (Hg.), *Über die Schwelle*, Wien u. a.: Böhlau 2003, S. 23–37, S. 31.

48 Brigitte Hamann, *Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators*, München/Zürich: Piper 1996, S. 229–283.

49 George Tabori, *Mein Kampf. Farce*, Wien: Burgtheater 1987.

zur Verfügung, in denen Devianz geduldet ist, in die Devianz aber auch abgeschoben wird. Paulus' Film entstand lange vor dem Migrationsdiskurs des 21. Jahrhunderts, durch den der Asylbegriff neu formuliert wurde: Geflüchtete sind gezwungen, sich in Schwellenräumen aufzuhalten. Aber anders als die etwa von Agamben postulierte Rechtlosigkeit, die Geflüchtete zurückwirft auf ihr nacktes Leben, sie zu *homines sacri* macht und im Lager ihren Ausnahmeort finden lässt,[50] bleiben Lenz und Walter im Film Bürger des Staates, der sich nicht im Ausnahmezustand befindet. Sie übertreten permanent das Gesetz, aber sie stehen innerhalb der Rechtsordnung, nicht außerhalb, sie bleiben in ihrem kulturellen Zusammenhang. Lenz ist kein Flüchtling, der um sein nacktes Leben rennt, dem Rechte vorenthalten werden und der im Lager endet. Er begibt sich in selbstgewählte Exklusion, er hätte in seinem Asyl höchstens mit einer Besitzstörungsklage zu rechnen.

Dennoch lassen sich Korrespondenzen zum Phänomen Migration feststellen. Paulus' Protagonist geht den umgekehrten Weg: aus der Existenz inmitten Europas in einen Schwellenraum. Wie Öngün Eryılmaz in ihrer Untersuchung des deutschen und französischen *cinéma du métissage* konstatiert, finden die Migrant:innen in diesen Filmen häufig Aufenthalt in transitorischen Räumen: Neben Metro oder Hafen werden dabei auch Männerwohnheim und Hotel genannt.[51]

## AUSWEGLOSES DRINNENSEIN

Ob man die Schwellenräume in NACHSAISON nun als Nicht-Orte oder Heterotopien bezeichnen möchte, ob die Männer im Asyl Zuflucht finden, ob sich Lenz im Grandhotel in die große Welt hinausträumt oder in der Stadt außereheliche ›Freiheit‹ genießt: Sämtliche Räume befinden sich innerhalb des von Paulus abgesteckten Rahmens. Flucht ist nicht möglich, die geplante Ausflucht an die Riviera endet in der Katastrophe. Es ist eine geschlossene Welt, die uns Paulus hier präsentiert. Im Gegensatz zur geschlossenen Welt im Heimatfilm, die in der bürgerlichen Kleinfamilie, in der Natur und im Berufsglück ihr Heilsversprechen hat, gibt es in der geschlossenen Welt von NACHSAISON nirgendwo Heilung. Aus diesem Kerker gibt es kein Entkommen. Das Salzburger Gefängnis, in dem Lenz' Freund einsitzt, steht für das Gefängnis der Existenz. Fluchten werden von der Staatsgewalt, den Gendarmen, sanktioniert. Anders als im Heimatfilm steht das Grandhotel bei Paulus nicht für die auf das Land verpflanzte urbane Dekadenz, der das gesunde Bäuer:innenleben gegenübergestellt wird. Das Hotel ist

50 Giorgio Agamben, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 184.

51 Öngün Eryılmaz, *Jenseits von Heimat. Raum im* cinéma du métissage *in Deutschland und in Frankreich*, Wiesbaden: Springer 2018, S. 172–173, https://doi.org/10.1007/978-3-658-22091-4.



NACHSAISON



NACHSAISON

vielmehr ein weiterer Raum der omnipräsenten ökonomischen Krise, in einem anderen Maßstab als bei Lenz, aber der Hotelmanager ist ein durchaus ähnlicher Hasardeur.

Paulus stellt sich damit explizit gegen den idyllisierenden und in die Tradition des neuen oder kritischen Heimatfilms, für den in Österreich Dieter Berner mit der ALPENSAGA (1976–1980) und Fritz Lehner mit der Verfilmung von Innerhofers *Schöne Tage* (1981) filmästhetische Eckpfeiler eingeschlagen haben. Beide stilbildenden Produktionen spielen im bäuerlichen Milieu, das Paulus nach HEIDENLÖCHER verlässt. In NACHSAISON arbeitet er mit Ingredienzien des Hotelfilms, was die Inszenierung verstaubter Grandezza, das Personal, die Tänzerin und die Anklänge an die ›große Welt‹ betrifft. Auch der generische Chronotopos des Hotelfilms, Flucht, wird in NACHSAISON konventionell dargestellt: die Flucht aus dem Alltag, die imaginierte Flucht mit der Tänzerin. Aber wie in der Bar und im Felsenbad ist auch das Hotel nur Hinterbühne, ein Arbeitsplatz für den Direktor und den Masseur. Die Saison steht erst bevor, die Tänzerin und ihr Vater sind außertourliche Gäste, die Eröffnung wird nur *en passant* gezeigt. Es kann also keine Interaktion zwischen den Gästen stattfinden – sonst ein zentrales Element des Hotelfilms. Paulus zeigt uns eine gebrochene Figur – eine Gebrochenheit, die mit dem bröckelnden gesellschaftlichen Zusammenhalt korrespondiert. Paulus rührt damit an die grundlegende Frage nach Individualität in der fragmentierten Spätmoderne. War in der Moderne, etwa im Gesellschaftsroman, zumindest formal noch soziale Strukturierung erreichbar,[52] so entsteht in der Spätmoderne sozialer Sinn in der künstlerischen Darstellung des Unvermögens, eine soziale Identität auszubilden. Was Carolin Amlinger zur spätmodernen Literatur konstatiert, trifft genauso auf NACHSAISON zu: »Die Subjektivität der Figuren ist so gebrochen, wie die Gesellschaft gespalten ist. [Die Figuren] verharren in Schwellenzuständen, […] ihre Identität formt sich entlang einer konstitutiven Verlorenheit.«[53]

Am Ende von NACHSAISON befindet sich der hustende Lenz an der Schwelle des Todes, der sich durch den Autounfall angekündigt hat. Die Schwelle scheidet drinnen und draußen, Leben und Tod, Ober- und Unterwelt, Freiheit und Unfreiheit. Im Chronotopos der Schwelle kann sich die lebenslange Gefangenschaft in der eigenen Existenz verdichten – um Paulus' Film abschließend mit Thomas Macho in einen existenziellen Rahmen zu stellen:  Von Platons »Höhlengleichnis« bis zu den gnostischen Spekulationen über das Weltgehäuse, von der altbiblischen Verzweiflung Hiobs bis zur buddhistischen Sehnsucht nach dem Nirwana, von der zoroastrischen Apokalyptik bis zu Beckett oder Cioran haben sich Empfindungen eines existenziellen Unbehagens artikuliert: eines Unbehagens am Leben als ausweglosem Drinnensein.[54]

52 Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Form der großen Epik*, Frankfurt am Main: Luchterhand 1988.
53 Carolin Amlinger, »Wozu Literatursoziologie?«, in: *Merkur* 88 (September 2021), S. 85–92, S. 87–88.
54 Macho, »Schwellen«, S. 25.



WOCHENEND



DU BRINGST MICH NOCH UM

# HEILE UND HEILLOSE FAMILIEN

## VERWANDTSCHAFTLICHE GEMEINSCHAFT IN WOLFRAM PAULUS' FILMEN

**FLORIAN WIDEGGER**

Familiengeflechte und familiäre Beziehungen bilden seit jeher einen wesentlichen Raum für filmische Erzählungen. Das ist zum einen naheliegend, weil sie Konflikte verhandeln, mit denen wir uns als Zuschauer:innen aus eigener Erfahrung identifizieren können – die inzwischen zum geflügelten Wort mutierte Kurznachricht eines ehemaligen österreichischen Finanzministers, »Du bist Familie«, erhält auf diese Weise einen nahezu affirmierenden Beigeschmack. Zum anderen sind mit Familie letzten Endes wir alle gemeint: Der Mikro-Zusammenschluss von Menschen entpuppt sich für Autor:innen als Spielwiese, große gesellschaftliche Themen im Kleinen darzustellen.

Zweifellos verändern sich auch die Vorstellungen von Familie im Lauf der Menschheitsgeschichte: Die Stammesgemeinschaft in der Steinzeit, das generationenübergreifende Zusammenleben unter einem Dach in der Antike oder die durch strikte Rollenverteilung gekennzeichnete bürgerliche Familie in der frühen Neuzeit sind drei lange zurückliegende Beispiele. Doch man braucht nicht so weit in die Vergangenheit zu reisen, um zu sehen, dass die Vorstellung von Familie einem permanenten Wandel unterworfen ist und Veränderungen unseres Zusammenlebens reflektiert: Das in der westlichen Hemisphäre bis in die 1970er-Jahre dominierende Bild von der traditionellen Familie, in der der Vater als Oberhaupt die finanzielle Absicherung verantwortete, während die Mutter sich um den Haushalt und die Erziehung der Kinder kümmerte, herrscht heute nicht mehr vor. Die Vorstellung von Familie hat sich weiterentwickelt, durch die Emanzipation der Frauen, Veränderungen in der Arbeitswelt oder die gestiegene Akzeptanz gleichgeschlechtlicher Beziehungen.

Auf diese Entwicklungen reagiert die Kunst und damit auch der österreichische Film, der Familien lange Zeit als starken Verbund zeichnet, der sich gegen eine Bedrohung von außen schützen muss, was nur dann funktionieren kann, wenn der innere Zusammenhalt gegeben ist. Man denke hier nur an unzählige Heimatfilme, in

denen ländliche Idylle und bäuerliche Gepflogenheiten einer über sie hereinbrechenden Moderne gegenüberstehen, oder auch an die in den 1950er-Jahren besonders populären Kostümfilme, in denen die kaiserliche Familie den Ausgleich zwischen monarchischen Pflichten und persönlichen Ansprüchen sucht. In beiden Fällen geht man von einer traditionalistischen, ja protektionistischen Vorstellung von Familie aus: Sie verspricht Stabilität, egal, wie massiv die An- oder Eingriffe auch sein mögen, am Ende ist die Harmonie zwischen allen Beteiligten wiederhergestellt. Damit korrespondieren diese Arbeiten gerade in unsicheren oder krisengebeutelten Zeiten mit den Wünschen des Kinopublikums nach Zusammengehörigkeit, Einklang und Frieden.

Ab den 1970er-Jahren beginnen österreichische Filme diese Konzeption und die dazugehörigen Rollenbilder zunehmend zu hinterfragen: In Axel Cortis TOTSTELLEN (1975), der auf einem Roman von Michael Scharang basiert,[1] will ein junger Maurer (Klaus Rott) für seine schwangere Verlobte (Sylvia Haider) ein Haus bauen und eine Familie gründen – und scheitert an einem mitleidlosen, unzuverlässigen und eigensüchtigen Umfeld. Käthe Kratz reißt in ihrem Spielfilmdebüt GLÜCKLICHE ZEITEN (1976) der harmlosen, patriarchalischen Vorstellung von Familie die letzte verbliebene freundliche Maske vom Antlitz, wenn sie eine Frau (Erika Mottl) in den Mittelpunkt rückt, die genug von ihrer lieblosen Eheroutine und den Ausfällen ihres Gatten (Otto Clemens) hat und sich in Richtung Selbstbestimmung aufmacht. Selbst ein Straßenfeger wie die ALPENSAGA (1976–1980, R: Dieter Berner) bricht mit der klischeehaften Zeichnung des Landlebens und setzt sich kritisch mit dem sozialen Gefüge in einem kleinen Dorf und den Auswirkungen der großen politischen Krisen des 20. Jahrhunderts auseinander. Anhand dieser drei Beispiele von unzähligen mehr lässt sich noch heute der gesellschaftliche Umbruch ablesen, der zur Entstehungszeit dieser Fernseharbeiten in Österreich vor sich geht: Das Ende der Ära Kreisky zeichnet sich ab und mit ihm das Ende der Alleinregierung der SPÖ, während sich breite, alle Gesellschaftsschichten umfassende Protestbewegungen, etwa gegen das gebaute, aber nie in Betrieb genommene Atomkraftwerk Zwentendorf, auch auf politischer Ebene zu formieren beginnen. Man könnte auch sagen: Der innere Frieden im Hause Österreich fängt in dieser Zeit an, erste Risse zu bekommen und endgültig zu bröckeln, als Mitte der 1980er-Jahre die Diskussionen um Schuld und Verantwortung für den Zweiten Weltkrieg im Zuge des Präsidentschaftswahlkampfs von Kurt Waldheim offensiv geführt werden.

Anfang 1980 treten sowohl das Filmförderungsgesetz als auch das ORF-Film/Fernseh-Abkommen in Kraft, mit denen der österreichische Film professionalisiert und anhand neuer Kriterien reformiert wird. Viele von denen, die über den Lauf

1 An dieser Stelle soll der Stellenwert betont werden, den die Literatur als zusätzlicher Katalysator für gesellschaftliche Veränderungen einnimmt, was sich in weiterer Folge auf den Film auswirkt.

eines Jahrzehnts diese Reformen auf den Weg gebracht haben, finden darin kurioserweise selbst keinen Platz mehr. Was sich – nebenbei bemerkt – auch für viele aus jener ›ersten‹ Generation, die unter diesen veränderten Vorzeichen zu arbeiten beginnen, in den 1990er-Jahren wiederholt: Ernst Josef Lauscher, Christian Berger, Kitty Kino, Walter Bannert oder eben Wolfram Paulus – sie alle kommen dem Kino als Regisseur:innen im Lauf der Jahre mehr oder weniger abhanden, indem sie entweder ins Fernsehen wechseln (müssen) oder sich anderen Tätigkeitsfeldern im oder abseits des Films widmen.

In diese bewegte Epoche fallen auch die ersten Arbeiten von Wolfram Paulus. In knapp 50 Film- und Fernseharbeiten beschäftigt er sich immer wieder in ganz unterschiedlicher Form mit dem Komplex Familie und bildet darin jene bereits angesprochenen gesellschaftlichen Veränderungen ab. Immer wieder probiert er neue Konstellationen aus, lässt Paare und Familien zusammenfinden und auseinandergehen. Meist nehmen Kinder dabei eine entscheidende Rolle ein: Sie beobachten, befeuern, tolerieren oder reflektieren die Beziehungsspiele der Erwachsenen. Ihr unschuldiger Blick auf deren komplexe Probleme ist v. a. in Paulus' späten Filmen zentral. Und obwohl er sich selbst kaum über den Stellenwert, den das Thema Familie in seinen Arbeiten einnimmt, geäußert hat, scheinen sie selbst die Antwort auf diese Frage zu sein – indem sie stets neue Mittel und Wege zeigen, das ›System‹ Familie auf die Probe zu stellen. Anhand einer weitgehend chronologischen Betrachtung versucht dieser Text die Entwicklung in Paulus' Familienfilmen nachzuzeichnen.

Auffällig oft arbeitet sich Paulus in seinen Filmen an Vaterfiguren ab. Über die Gründe dafür lässt sich vortrefflich spekulieren: Erstens war sein eigener Vater, Wolfram Paulus sen., passionierter Hobbyfilmer und machte seinen Sohn mit der Kamera- und Filmtechnik vertraut. Von Kindesbeinen an war Wolfram jun. – wie die ganze Familie – in die Filmprojekte des Vaters miteinbezogen und durfte mitarbeiten, am liebsten hinter der Kamera. Ohne diese ›Schule‹ hätte es ihn selbst nie zum Film gezogen. Zweitens bezieht sich Wolfram Paulus in seinen ersten Arbeiten formal klar auf sein großes Idol, den französischen Regisseur Robert Bresson, der für ihn sozusagen eine filmische Vaterfigur war. Wie enttäuschend für ihn das Zusammentreffen mit Bresson verlief, den er mit einer Kopie seines Spielfilmdebüts in Paris besuchte und der dann kaum mehr als lobende Worte für ihn übrig hatte, erzählte er immer wieder. In weiterer Folge hat sich Paulus in seiner eigenen Arbeit zunehmend von der modellhaften Strenge gelöst, die Bressons Filme auszeichnen. Drittens fehlten für die Filmemacher:innen seiner Generation wohl ›Vaterfiguren‹ im eigenen Land, zu denen man aufblicken konnte: Künstlerische Impulse vermochte das österreichische Kino nach 1945 kaum zu setzen, in den 1950er- und 1960er-Jahren verkam es überwiegend zu einer rein kommerziellen Angelegenheit, und erst in den 1970er-Jahren traten – über die Bande mit dem auf Qualität bedachten Fernsehen – Regisseur:innen auf, die Film als Kunstform ernst nahmen, damals aber wenig wahrgenommen wurden.

Diese Umstände spiegeln sich in der Ausbildung angehender Filmemacher:innen wider, denen an der Akademie lange selten mehr vermittelt wurde als handwerkliche Basiskenntnisse. Auf Anraten von Studierenden der Wiener Filmakademie bewirbt sich Wolfram Paulus daher erfolgreich für ein Studium an der Hochschule für Fernsehen und Film (HFF) in München.

Wenn man so will, ist sein HFF-Abschlussfilm WOCHENEND (1981) neben dem Porträt eines jungen, aufmüpfigen, aber orientierungslosen und unverstandenen Soldaten auch ein Familiendrama: Franz (Albert Paulus) hat einen vorgesetzten Wachmann geohrfeigt und muss daher einige Wochenenden im Arrest in der Kaserne verbringen. Zur Faschingszeit erhält er wieder Freigang und darf seine Familie besuchen – doch bei seiner Rückkehr ins kleine Heimatdorf findet er unerwartet veränderte Verhältnisse vor: Seine Freundin Thres (Waltraud Spannbauer) weist ihn bei ihrem Wiedersehen zurück, mit den anderen Leuten im Dorf gerät Franz andauernd in Streit. Mehr noch: Bei einem Fest bedroht er einen Nebenbuhler sogar mit einem Taschenmesser. Als seine Kameraden ihn am nächsten Morgen abholen wollen, um wieder einzurücken, ist Franz verschwunden. Sein kleiner Bruder (Manfred Gratz) findet ihn am gemeinsam gebauten Baumhaus tot an einem Seil baumelnd.

WOCHENEND zeigt eine unvollständige Familienkonstellation: Der Vater ist eine komplette Leerstelle, auf die im Film nicht näher eingegangen wird, und auch die Mutter nimmt nur eine marginale Position als Stichwortgeberin ein: Nachdem die Polizei Franz nach Hause gebracht hat, steht sie ihrem Sohn nicht bei, sondern macht ihm Vorwürfe. Einzig mit seinem wesentlich jüngeren Bruder Bartl scheint er sich zu verstehen, umgekehrt blickt dieser zu ihm auf. Dennoch verliert Franz nach und nach seinen Halt, fühlt sich allein und vermag seinen Platz nicht zu finden: als Sohn, als Freund, als Soldat. Paulus übersetzt diesen Zustand in klare Bilder, einprägsame und bedrückende Stillleben, die den Zuschauer:innen Franz' größer werdende Isolation und Einsamkeit nachfühlbar machen.

Eine ähnliche Figur wie Franz ist Ruap (Albert Paulus) in Paulus' Langfilmdebüt HEIDENLÖCHER (1986), ein Paradebeispiel für den neuen Heimatfilm, in dem Männlichkeit und Militär ebenfalls wesentliche Rollen spielen, allerdings unter historischen Vorzeichen. Paulus siedelt seine Geschichte erneut im bäuerlichen Milieu in den Bergen an, im Jahr 1943. Die meisten jungen Männer sind gezwungen, als Soldaten ihre Pflicht an der Front zu erfüllen. Zurückgeblieben im abgelegenen und verschneiten Bergdorf sind nur die Alten und die Untauglichen. Um den Ausfall der männlichen Arbeitskraft zu kompensieren, werden den einzelnen Höfen Kriegsgefangene zugeteilt – so auch beim Großbauern Dürlinger (Matthias Aichhorn). Dessen Sohn Ruap wäre gerne in den Krieg gezogen, darf aber nicht, weil er für den elterlichen Betrieb unabkömmlich ist. Deswegen beneidet er jene, die einrücken können, und behandelt die Zwangsarbeiter schlecht, v. a. den etwa gleichaltrigen Polen Jacek (Helmut Vogel), der besonders tatkräftig anpackt und damit auch bei Ruaps Vater Eindruck

macht. In der Nähe des Hofs sind die titelgebenden Heidenlöcher, ein Höhlensystem, in dem sich der Deserteur Santner (Florian Pircher) versteckt hält. Nur seine Frau (Gerta Rettenwender) und Dürlinger wissen von seinem Aufenthaltsort und versorgen ihn heimlich mit Nahrungsmitteln, während die Geheimpolizei nach ihm sucht. Zufällig macht Ruap Santners Versteck ausfindig und wähnt sich mit seinem Wissen im Vorteil. Er bemüht sich daraufhin einmal mehr, bei einer Sondereinheit unterzukommen, wird aber erneut abgewiesen. Am Schluss fallen sowohl der Deserteur als auch sein Verräter durch Schüsse, Dürlinger und Santners Frau werden verhaftet, Jacek, der inzwischen einen Fluchtversuch unternommen hat, scheint davongekommen zu sein.

Der Bruch mit der väterlichen Autorität ist ein häufig bemühter Topos des Heimatfilms: Die junge Generation will ihre eigenen Wege gehen, alte Konflikte hinter sich lassen, mit Traditionen brechen und neue begründen. Selten ist sie dabei wirklich revolutionär: Zustände ändern sich, indem sie bleiben, wie sie sind. Auch zwischen Ruap und seinem Vater kommt es zu einem solchen Bruch, ausgerechnet als die Nachricht eintrifft, dass der ältere Bruder gefallen ist. Dürlinger, der die ewige Eifersucht von Ruap auf Jacek satthat, ohrfeigt seinen Sohn vor dessen Rivalen. So verliert der Vater in diesem Moment in gewissem Sinn seinen zweiten Sohn, der sich in weiterer Folge gegen die Wertvorstellungen des Vaters wendet und Santner verrät: Die familiäre Gemeinschaft ist spätestens von diesem Moment an im Begriff, sich ideell aufzulösen.

Eine bereits aus den Fugen geratene familiäre Gemeinschaft bildet das Fundament von Wolfram Paulus' nächstem Film NACHSAISON (1988). Der junge Familienvater Lenz (Albert Paulus) ist eine konsequente Fortschreibung von Franz und Ruap aus den beiden vorangegangenen Filmen: ein Mann, der sich zunehmend isoliert. Er wird zerrieben zwischen der eigenen Kommunikationsunfähigkeit und dem Traum vom Ausbrechen aus seinem Alltag. Lenz arbeitet als Masseur in einem mondänen Kurort, der seine besten Zeiten längst hinter sich hat, nun aber mittels kräftiger Investitionen wiederbelebt werden soll. Mit seinen Händen knetet und walkt er die Körper seiner Kundinnen, während er sein eigenes Leben nicht in den Griff zu bekommen scheint, es ihm zusehends entgleitet. Er trifft auf die fremde Balletttänzerin Nurit (Mercedes Echerer), die mit ihrem Vater (Claus Homschak) zu Besuch ist, um ihre Beinverletzung auszukurieren. Obwohl – oder vielleicht gerade weil – er ihre Sprache nicht spricht und sie sich kaum miteinander unterhalten können, verliebt er sich in sie und hofft heimlich, mit ihr zusammen ein neues Leben zu beginnen. Diese Beziehung ist von Berührungen und Körperlichkeit geprägt, nicht von verbaler Kommunikation. Das Verhältnis von Lenz und Nurit unterscheidet sich stark von Lenz' Beziehung, die er mit seiner Ehefrau (Daniela Obermeir) und dem gemeinsamen Kind (Simon Paulus) führt. Darin stehen Ausreden und Lügen auf der Tagesordnung, damit er seinen väterlichen Verpflichtungen nicht nachkommen muss.

Diese ersten drei Filme erzählen allesamt von Orten und Milieus, die Paulus selbst nur zu geläufig waren. Zudem eint sie die Wahl des Hauptdarstellers, die auf den eigenen Bruder Albert fiel, obwohl er schauspielerisch »eine Niete«[2] war und immer wieder für Konflikte und Spannungen am Set sorgte. Darüber hinaus trägt insbesondere NACHSAISON deutliche biografische Züge und verarbeitet Ereignisse aus Albert Paulus' Leben. Über die Verquickung von Verwandtschaft und künstlerischer Arbeit der beiden Brüder lässt sich nur spekulieren, sie mag Wolfram Paulus' Interesse an komplizierten Familienbanden in seinen Filmen aber möglicherweise verdeutlichen.

In DIE MINISTRANTEN (1990) kehrt Paulus wieder nach Salzburg zurück. Der Film erzählt seine Geschichte aus der Sicht einer Gruppe Zehnjähriger, die sich im Lungau der 1960er-Jahre, beflügelt von Karl-May-Literatur, zu Jugendbanden zusammenschließen und in nahezu unschuldiger Weise gegeneinander antreten. Erwachsene kommen in dem Film praktisch nicht vor, der ›Clan‹ bildet die Ersatzfamilie. Allerdings herrschen darin genauso strenge Hierarchien und ein altmodischer Umgang mit Mädchen, die sich mindestens doppelt beweisen müssen, um halbwegs ernst genommen zu werden. Für Wolfram Paulus eröffnet DIE MINISTRANTEN eine weitere Ebene seiner Karriere als Spezialist für Kinderfilme – unbeabsichtigt, wie er im Gespräch darlegt:

> [D]ie Dreharbeiten mit Kindern sind so irre anstrengend, mühselig und aufreibend, und meine Qualitäten als Regisseur kann ich da nie entfalten, weil die Unkonzentriertheit der Kids alles an Regiequalität zunichtemacht. Spätestens nach einem Jahr sind diese Argumente weggefegt, und ich schreib an einer neuen Kinderfilmstory ...[3]

1994 wird Wolfram Paulus' Zweiteiler ZUG UM ZUG im Fernsehen ausgestrahlt. Darin erzählt er – erstmals stammt das Drehbuch nicht von ihm, sondern von Regina Aster – die Geschichte einer Bäuer:innenfamilie zwischen 1937 und 1945, in deren Zentrum der ebenso liebevolle wie sture Patriarch Hias (Fritz Egger) steht. Er befindet sich im Dauerzwist mit seinem autoritären und wesentlich wohlhabenderen Schwager Sepp (Walter Sachers), der zudem christlich-sozialer Bäuer:innenführer ist. Von Politik will Hias ebenso wenig wissen wie von der Kirche, die im kleinen Ort Mittendrein – ein sprechender Name für dieses Dorf im Zentrum von Österreich – großes Gewicht hat. Mit dem, was er sich tagtäglich durch Fleiß auf dem Feld und im Wald erarbeitet hat, finden er und seine Familie ein gutes Auskommen, und das muss reichen. Doch die Zeiten ändern sich, und plötzlich prallen unterschiedliche Gruppierungen, Interessen und Weltbilder aufeinander.

2 Mein Interview »Ein Leben für den Film. Wolfram Paulus im Gespräch«, S. 339 im vorliegenden Band.

3 Ebd., S. 345.

ZUG UM ZUG stellt eine Art Zwischenbilanz im Schaffen von Wolfram Paulus dar. Der Film greift dabei nicht nur auf Setting und Themen von HEIDENLÖCHER zurück, sondern verweist mit seiner breiten Dimensionierung auf die erfolgreichen historischen Fernseh-Mehrteiler der 1970er- und 1980er-Jahre aus Österreich wie die bereits erwähnte ALPENSAGA oder WALDHEIMAT (1983–1984, R: Hermann Leitner/Wolf Dietrich) nach den Erzählungen von Peter Rosegger. Als Figur ist Hias durchaus ambivalent zu betrachten, ein vorgeblich unpolitischer Kopf, der sich aus Solidarität mit seinem hoch verschuldeten Bruder Hansl (Martin Walch) selbst in existenzbedrohende Abhängigkeit begibt, welche er sich nach außen hin nicht anmerken lässt. Er geht den Nazis, die ihm im letzten Moment einen unkomplizierten Ausweg aus seiner Misere bieten, auf den Leim: »Jetzt muss man umdenken!« Kann Hias im ersten Teil von ZUG UM ZUG das finanzielle Aus seiner Familie noch mit einem hohen moralischen Preis abwenden, droht in den Kriegsjahren, die den zweiten Teil dominieren, Gefahr für Leib und Leben. Er bekommt mit, wie politische Gegner:innen des Regimes verfolgt werden und sich in den Bergen verstecken, wird Zeuge der brutalen Misshandlung von polnischen Zwangsarbeiter:innen. Schlussendlich wird auch sein Sohn Matthias (Händl Klaus) eingezogen und kehrt schwer verwundet und traumatisiert aus dem Krieg zurück. Im Mai 1945 muss sich Hias wieder mit dem ›neuen Wind‹ arrangieren und arbeitet mit den Alliierten zusammen – spätestens jetzt geht er als liebenswürdiger Naivling oder Opportunist gleichermaßen durch, wie so viele andere Österreicher:innen auch. In der letzten Szene wagen er und sein wieder genesener Sohn eine Motorradfahrt im eigenen Vorgarten: Die familiäre Idylle ist ebenso wiederhergestellt wie der Frieden im Lande. Es hat sich gelohnt, dass Hias sein Leben und seine Familie aufs Spiel gesetzt hat.

Mit dem nächsten Kinofilm, DU BRINGST MICH NOCH UM (1994), schlägt Wolfram Paulus ein neues Kapitel in seiner Karriere auf und dreht erstmals eine Komödie, die darüber hinaus den ländlichen Raum komplett hinter sich lässt, was sich bereits in seiner 1992 erschienenen TV-Produktion FAHRT IN DIE HAUPTSTADT angekündigt hat. Mit der Hauptstadt ist zwar ›nur‹ die Landeshauptstadt Salzburg mit ihren damals an die 145.000 Einwohner:innen gemeint, eine Steigerung zu den überschaubaren Dorf- und Kleinstadtgemeinschaften in seinem Werk ist das aber allemal. Mit diesem Wechsel ändert sich auch das Milieu, in das er seine Figuren einbettet: Aus Bäuer:innen und Arbeiter:innen werden Bürger:innen und Akademiker:innen.

In DU BRINGST MICH NOCH UM geraten Simon (August Zirner), ein Lehrer, und Helga (Katja Flint), Ehefrau eines vielbeschäftigten Arztes (Georg Schuchter), zufällig auf dem Spielplatz über die jeweiligen Kinder aneinander. Zuerst fällt Helga ihm nicht sonderlich auf, da sich die beiden aber immer häufiger über den Weg laufen, beginnt er intensiver über die Frau im weißen Mantel nachzudenken und lädt sie kurz darauf spontan auf ein Getränk ein. Als Simon merkt, dass Helga ihn ebenfalls sympathisch findet, tritt er immer forscher auf, um wenigstens die Chance auf ein außereheliches Abenteuer zu verwirklichen. Vor den Augen ihrer Partner:innen und mit Duldung von

Helgas Mutter (Louise Martini) beginnen Simon und Helga eine verhängnisvolle Affäre, die erst durch einen Zufall entlarvt wird.

Von Beginn an arbeitet der Film mit stark kontrastierenden, rasch umherspringenden Parallelmontagen, die die unterschiedliche familiäre Situation der Protagonist:innen verdeutlichen und die gleichen Probleme, in denen sie sich befinden, zuspitzen: Wechselbäder aus Streit und Versöhnung. Wolfram Paulus erklärte dazu:

> Wenn ich mich als Ehemann und Familienvater mit meiner Frau und meinen drei kleinen Söhnen beim Frühstück beschreibe, in der maßlosen Morgenhektik, dem familiären Chaos und den ehelichen Spannungen, und wenn ich mir vorstelle, da filmt eine Kamera mit, wie wir zu fünft am Frühstückstisch uns aufreiben und gegenseitig befetzen – das muss für einen Zuschauer doch wahnsinnig komisch sein.[4]

Paulus thematisiert neben der angespannten privaten Situation auch das berufliche Nicht-Erfülltsein der beiden: Simon träumt davon, sich am Theater als Autor und Regisseur zu verwirklichen, anstatt Schulaufgaben zu korrigieren, Helga möchte wieder in ihren Beruf als Architektin zurück und – anders als Simons Frau Anette (Gabriela Benesch), die sich mit ihrem Hausfrauendasein abgefunden hat – nicht länger nur Ehefrau und Mutter sein. Anhand dieses Konflikts bildet sich die Debatte um die Stellung bzw. Gleichberechtigung der Frauen in der Gesellschaft ab, die Anfang der 1990er-Jahre – etwa mit der Angelobung Johanna Dohnals als erste Frauenministerin oder der Einführung des Bundes-Gleichbehandlungsgesetzes – in Österreich auf breiter Ebene geführt wurde. So gesehen ist es konsequent, dass Wolfram Paulus in RENNLAUF (1997) die Geschichte einer Profischifahrerin (Johanna Wölfl) erzählt, die nach einer Verletzung eigentlich ihre Karriere an den Nagel hängen und häuslich werden möchte. Für Andreas neues Leben als Ehefrau, zukünftige Mutter und Mitarbeiterin in der Familienpension ist alles vorbereitet. Ihr Trainer (Ludwig Dornauer) kann sie allerdings umstimmen und für eine letzte Saison verpflichten. Mit dieser Entscheidung ist ihr Umfeld alles andere als glücklich. Der zukünftige Ehemann (Fritz Egger) hat Angst, dass die gemeinsamen Pläne verschoben oder gar nicht umgesetzt werden. Auch ihre Familie drängt aufs Einhalten bereits geleisteter Versprechen. Das Wohl der Gemeinschaft steht über dem Glück des Einzelnen.

Diese Maxime ist in der Welt des Profisports nur bedingt anwendbar. In ihrer zweiten Familie herrschen v. a. Neid und Missgunst. Einige Konkurrentinnen ordnen dem eigenen Vorankommen alles andere unter und scheuen sich nicht, zu unfairen Mitteln zu greifen. Andrea weigert sich, dieses Spiel mitzuspielen, sie hat niemandem außer sich selbst etwas zu beweisen. Die zarte Andeutung einer Liebesbeziehung zu ihrer Kollegin Alice (Franka Potente) zeigt gleich in mehrfacher Hinsicht, dass in Andrea widerständiges

4 Ebd., S. 343.



RENNLAUF



RENNLAUF

Potential steckt: gegen die Hackordnung innerhalb des Kaders auf der einen und gegen überholte Moralvorstellungen im heimatlichen Bergdorf auf der anderen Seite.

Für seine nächsten Fernsehprojekte kehrt Paulus wieder zu in DU BRINGST MICH NOCH UM erprobten Mustern zurück und erzählt von gut situierten Paaren, denen nach langen Jahren gemeinsamer Ehe das Feuer in der Beziehung abhandengekommen ist. Sie sehen sich um alternative Partner:innen um und bringen so ihre Familienbande in Gefahr. Hubert (Udo Wachtveitl) und Rosmarie (Sissy Höfferer) pflegen schon seit geraumer Zeit außereheliche Affären. Die Frage nach der Vereinbarkeit von Familie und Karriere bildet den soziologischen Überbau von REGENTAGE (2002): Um seiner kleinen Möbelfirma einen lang ersehnten Großauftrag zu verschaffen, lässt Hubert den mindestens so lang ersehnten Familienurlaub nach Venedig platzen. Der Unternehmer richtet sein Leben nach zwei Maximen aus: »Wer nicht wagt, der nicht gewinnt« und »Wir müssen mehrgleisig fahren«. Und dies bezieht sich nicht nur auf sein Geschäftsgebaren, wie sein risikoscheuer Geschäftspartner (Johannes Silberschneider) scheinbar wissend feststellt. Schon in den ersten Filmminuten identifiziert sich Hubert durch sein Handeln und seine Aussagen als Hallodri und Draufgänger – und somit auch als ›Schuldiger‹ an der Ehekrise, der darüber hinaus seiner Verantwortung als Vater nicht nachkommt. Die Beziehung zu seiner Frau als unterkühlt zu beschreiben, wäre eine Untertreibung: Angesichts der vertrockneten Blumen im gemeinsamen Vorstadthaus stellt sogar ihre Mutter (Louise Martini) konsterniert fest, dass dieser Mann »alles kaputt macht, sogar die Pflanzen«. Erst später erfahren wir Zuseher:innen, dass auch Rosmarie eine Affäre mit ihrem Yogalehrer Bernd (Hans Sigl) hat und möglicherweise von ihm schwanger ist. Hubert und Rosmarie erwägen die Trennung: »Wir können ja nicht nur wegen der Kinder zusammenbleiben.«

Und in DIE VERZAUBERUNG (2007) herrscht ob der belebenden Kraft der Luft in den Bergen, in die es zwei Städter:innenfamilien zum Urlaub zieht, das heitere Bäumchen-wechsle-dich gleich zwischen zwei Vätern und Müttern, die sich erst gar nicht ausstehen können und dann in die jeweils andere verlieben – der Partner:innentausch als Extremform des Prüfstands, an den Paulus seine Filmfamilien bringt. Hier greift er erneut auf ein Motiv zurück, das er schon in DU BRINGST MICH NOCH UM zur Anwendung brachte: Es sind die Kinder der Familien Bahr und Fendler, die eine Annäherung überhaupt erst ermöglichen. Einst mögen die Ehepaare zusammengekommen sein, weil sie die Gegensätze ihrer jeweiligen Partner:innen attraktiv fanden, inzwischen haben diese jedoch längst ihren Reiz eingebüßt. Stattdessen sucht man nach Harmonie und Ergänzung zu sich selbst – und meint diese im neuen Gegenüber zu finden. Paulus treibt dies erneut mit furios parallel montierten Dialogen auf die Spitze, in denen sich die Ehepaare über die Vorzüge bzw. Defizite der anderen unterhalten. Bei einem Besuch im Tal kommt es zu Verwechslungen, die den verwirrten Liebenden endgültig die Möglichkeit zum Seitensprung eröffnen. Bei aller Lust am Verbotenen und am Spiel mit der Moral verdeutlicht DIE VERZAUBERUNG auch, dass

Familien gerade in Krisenzeiten zusammenhalten und ihre Prioritäten gegebenenfalls überdenken müssen: Als zwei der Kinder heimlich zu einer Bergwanderung aufbrechen und nicht zurückkommen, finden auch die Eltern wieder zueinander.

Das eint diese drei Arbeiten, die wie Versuchs- und Versuchungsanordnungen scheinbar stabile Familiengefüge ins Wanken geraten lassen und die sich von Mal zu Mal steigern. In DU BRINGST MICH NOCH UM betrügen die beiden Hauptfiguren ihre Partner:innen, in REGENTAGE betrügen sie sich gegenseitig und in DIE VERZAUBERUNG schließlich sogar untereinander. In allen drei Filmen tritt zum Schluss eine Ordnungsmacht wie ein moralischer Fingerzeig auf und trägt dazu bei, dass die Dinge wieder ins Lot kommen. Simon und Hubert geraten mit dem Gesetz in Konflikt und werden vorübergehend in Polizeigewahrsam genommen. Damit implizieren die Filme allerdings auch die ›natürlichen‹ Gesetze, die sie als Ehemänner und Väter gebrochen haben. Hubert lernt überdies, sein berufliches Spiel mit dem Risiko zu überdenken: Kooperation ist besser als Konfrontation. Und während die Bergrettung sich auf die Suche nach den verschwundenen Kindern macht, sitzen die Bahrs und Fendlers an einem Tisch eng beisammen und sind allein schon ob der absurden Situation gezwungen, ihr Gefühlsleben offenzulegen.

Zwischen diesen beiden Filmen entstand der bemerkenswerte Coming-of-Age-Film AUGENLEUCHTEN (2004), in dem ausnahmsweise keine Trennung, sondern der Aufbau einer Beziehung im Fokus liegt. Nicht nur altersmäßig bilden der 11-jährige Wastl (Dominik Leeb) und die 17-jährige Franziska (Nadja Vogel) ein ungleiches Paar. Ihre Biografien sind von der Abwesenheit der Eltern geprägt: Franziska wächst bei viel älteren Adoptiveltern auf, mit denen sie kaum auf gleicher Ebene kommunizieren kann. Wastls Mutter (Marie Colbin) hat vor einiger Zeit Selbstmord begangen oder ist ertrunken, sein Vater (Andreas Pühringer) ist als LKW-Fahrer die meiste Zeit unterwegs. Zwischen Franziska und Wastl entsteht ein schwer definierbares Mittelding aus Freundschaft und Liebe. Er sieht in ihr zunächst einen mütterlichen Ersatz. Das ist dadurch markiert, dass sich Franziska, während sie tanzt, in seiner Vorstellung in seine Mutter verwandelt, die immer wieder als geisterhafte Gestalt im Film auftaucht. Sie ist – als Teenager, der den Männern im Ort den Kopf verdreht, bewusst sexuelle Verwirrung stiftet und sich dabei Wastl mehr als einmal zum Komplizen macht – vielleicht von der Ruhe und seinem anfänglichen Nicht-Fordern angetan. Entgegen allen Anfeindungen durch Autoritäten wie den Erziehungsberechtigten oder dem Jugendamt ist es letzten Endes der Freiheitsdrang der jungen Frau, der die Beziehung beendet: Franziska findet ihre Mutter in der Fremde wieder und will ihre Tanzausbildung beginnen, Wastl hat sich von den trüben Gedanken an seine Mutter gelöst und findet wieder Zugang zu seinem Vater. Die beiden verabschieden sich mit großen Versprechen in der Abflughalle des Salzburger Flughafens.

Nach 30 Jahren Ehe mit der dominanten Luise (Hannelore Hoger) beschließt Helmut (Joachim Dietmar Mues) in JEDER MENSCH BRAUCHT EIN GEHEIMNIS (2010),



REGENTAGE



JEDER MENSCH BRAUCHT EIN GEHEIMNIS

die Zelte zu Hause abzubrechen und aus dem heimischen Burghausen in eine ähnlich große Stadt in Venetien zu ziehen. Sein Verschwinden bei einer Familienfeier löst insbesondere bei den vier erwachsenen Kindern und ihren Partner:innen kleine bis mittelgroße Lebenskrisen aus. Sie haben Angst vor dem Tratsch der Leute und davor, aufgrund des familiären Gesichtsverlusts, beschert durch den renitenten Rentner, ihre Karrieren nicht weiter vorantreiben zu können. V. a. Luise kann sich mit der Entscheidung ihres Manns nicht abfinden. Die von Hannelore Hoger mit sonorer Stimme verkörperte Frau steht für den gefestigten bürgerlichen Mittelstand, ein resoluter Fels in der Brandung, aufgewachsen inmitten des Wirtschaftswunders, die es kraft der eigenen Hände und des eigenen Kopfs zu etwas gebracht und nebenbei vier Kinder großgezogen hat. Ganz anders ist Gatte Helmut, der bei Familienfeiern im Anzug immer aussieht, als wäre er ein Kellner (tatsächlich ist dies auch die ihm zugedachte Rolle, aus der er ausbricht) und vor den herrischen Blicken und bissigen Untertönen seiner Gattin kuscht. In volltrunkenem Zustand gesteht er, dass er eigentlich keine Universitätslaufbahn einschlagen, sondern immer Tischler werden wollte.

Zum Schluss kehrt Helmut exakt zum Jahrestag seines Verschwindens mit einer neuen Frau (Delia Mayer) in sein altes Zuhause zurück. Mit seiner Familie ist er da längst ausgesöhnt, selbst die ehemalige und neue Ehefrau verstehen sich miteinander. Es scheint, dass sein Aufbruch auch innerhalb der Familie einige Umbrüche bewirkt hat, Paare haben sich getrennt, andere sind näher zusammengerückt. Luise hat in einem Arzt (Werner Friedl) ein neues Glück gefunden (ein Jahre zurückliegendes Techtelmechtel wird bereits zuvor im Film angedeutet) und wird bald mit ihm zu einer Weltreise aufbrechen. Die Liebe liebt das Wandern – und wenn Paulus in diesem Film schon nicht die alte Ordnung wiederherzustellen gedenkt, so etabliert er zumindest eine neue, indem er seinen Hauptfiguren neue Partner:innen und so etwas wie ausgleichende Gerechtigkeit verschafft: Niemand wird zurückgelassen, das Glück bekommt immer eine Chance. Ebenso lässt Paulus seine Figuren in den Arbeiten der Werkphase ab 1994 stets mit einem kleinen Funken Hoffnung darauf zurück, ihr eigenes Schicksal durch das Erlebte nun bewusster gestalten zu können: Helga nimmt den Armreif, den sie Simon einst als Souvenir überlassen hat, nicht zurück. Hubert und Rosmarie fahren endlich in den lang ersehnten Urlaub zu zweit und sprechen wieder von Nachwuchs. Und die Familien Bahr und Fendler planen, die restlichen Ferien nach den Wünschen der jeweiligen Partner:in auszurichten.

Und dennoch lässt Paulus seine Familien allen Belastungsproben zum Trotz wieder in der einen oder anderen Form zusammenfinden, egal, wie groß die Anstrengung gewesen sein mag, ihr zu entkommen. Ob er dabei dem Druck konservativer Redakteur:innen oder Produzent:innen nachgibt, die ein Happy End einfordern, oder der eigenen Sehnsucht nach Harmonie, ist freilich unklar. Vielleicht entspricht diese Haltung aber auch nur der Handschrift eines Filmemachers, der zur Blütezeit der Sozialpartnerschaft in Österreich geprägt wurde und den Ausgleich zum Prinzip erhebt.


DU BRINGST MICH NOCH UM


DU BRINGST MICH NOCH UM

# PAULUS' SCREWBALL

## *MARRIAGE* UND *REMARRIAGE* IN DEN FREMDGEH- UND EHEKRISENKOMÖDIEN VON WOLFRAM PAULUS

**MARTIN THOMSON**

> I understand [philosophy] as a willingness to think not about something other than what ordinary human beings think about, but rather to learn to think undistractedly about things that ordinary human beings cannot help thinking about [...].[1]
>
> Stanley Cavell

### DIE FALSCHEN VERSPRECHUNGEN DER ROMANTISCHEN KOMÖDIE

Wenn es stimmt, was postmoderne Theorie behauptet, dass ein Teil unserer Vorstellungskraft und Gefühle durch lebenslangen Medienkonsum längst fiktional ist, muss man gegen romantische Komödien besonders schwere Vorwürfe erheben. Wie kaum ein anderes Genre haben vor allem US-amerikanische Romcoms falsche Hoffnungen und damit chronische Enttäuschung im realen Liebesbereich generiert. Das ihnen inhärente Spiel mit Wunsch und Widerstand endet immer heil für beide Akteur:innen. Trennungen und Liebesleid kommen in ihnen nicht vor. Romantische Komödien sind also mit Vorsicht zu genießen. Zum ersten, weil sie infantile Wunscherfüllungsphantasien sind, die den Eindruck erwecken, dass starke Empfindungen und der Mut zu ihrer Offenbarung genügen, um aller Enttäuschung zu entgehen. Zum zweiten, weil sie alle sozialen Zwickmühlen ausklammern oder verharmlosen, in denen das moderne Selbst verstrickt ist, wenn es auf Partner:innensuche geht, eine Liebesbeziehung eingeht oder eine solche aufrechterhält. Romantische Komödien verdecken und trivialisieren also, sie sind eigentlich hochproblematisch.

1 Stanley Cavell, »The Thought of Movies«, in: ders., *Themes Out of School. Effects and Causes*, Chicago/London: The University of Chicago Press 1988, S. 3–26, S. 9.

Die Soziologin Eva Illouz, die in zwei ihrer Studien die heutige Vertrauenskrise in das Eingehen und den Erhalt dauerhafter Bindungen und ewiger Ehen untersucht hat,[2] meint, dass das moderne Selbst (ob es liiert ist oder nicht) permanent in den Widerspruch zwischen der Forderung nach Autonomie und dem Herunterspielen oder Verstecken seines Verlangens nach romantischer Anerkennung verstrickt sei. Romantische Komödien kaschieren das. Sie sind Erfolgsgeschichten über Glückspilze, die in einer einfach gestrickten Wirklichkeit spielen. Das Trauma des Verlassenwerdens zum Vorteil einer anderen greifen sie zwar auf, aber die Verlassenen porträtieren sie dann als Schurk:innen, Machos, Langweiler:innen oder Tyrann:innen, deren Beseitigung kein Mitleid, sondern berechtigte Schadenfreude weckt. Auch externe Faktoren aus der gesellschaftlichen Wirklichkeit, die das Glück bedrohen, wie Autoritäten, Behörden, Kolleg:innen oder reale Ungleichheiten, sind in ihnen allenfalls nur temporär Hindernisse.

Ob man romantische Komödien deshalb eher als Teil des Problems anstatt als Lösung für den modernen Glaubensverlust in die Liebe sehen will, hängt davon ab, für wie klug man es hält, Fiktionen nach Maßgabe ihrer Diskrepanz zur gesellschaftlichen Wirklichkeit als misslungen oder heikel zu beurteilen. Aus einer entgegengesetzten Perspektive könnte man auch sagen, dass romantische Komödien märchenhafte Utopien sind, die einen noch nicht eingetretenen Zustand der Gleichheit imaginieren, in denen asymmetrische Machtverhältnisse, die durch kosmischen Zufall und soziale Zugehörigkeit zu Geschlecht, Klasse und Herkunft bestimmt werden, so gut wie aufgehoben sind und wo sich Infantilität nicht in Hasstiraden auf die angestrebte Partner:in oder besitzergreifendem Verhalten entlädt, sondern in harmlosen Rollenspielen und performativ artikulierten Wünschen nach Nähe.

Auch die hier behandelten Filme von Wolfram Paulus, in denen er Ehekrisen und Seitensprünge behandelt, widersprechen klar der euphemistischen Tendenz romantischer Komödien. Trotz der schonungslosen Ehrlichkeit, mit der sie eingeschlafene Beziehungen und außereheliche Affären porträtieren, sind sie aber durchaus lustig und darin einer Spielart des Genres verwandt, die in den 1930er- und 1940er-Jahren in Hollywood aufkam: der Screwball-Komödie.

2 Eva Illouz, *Warum Liebe weh tut. Eine soziologische Erklärung*, Berlin: Suhrkamp 2011; dies., *Warum Liebe endet. Eine Soziologie negativer Beziehungen*, Berlin: Suhrkamp 2018.

## SCREWBALL ALS (BESSERES) SUBGENRE DER ROMANTISCHEN KOMÖDIE

Die Screwball-Komödie behandelt vertracktere Verhältnisse in gerade entstehenden oder bereits existierenden Liebesbeziehungen. Auch das Rollenspiel ist wilder und karnevalesker als in der romantischen Komödie. V. a. aber nimmt das Element der Sprache und des Sprechens eine viel relevantere Rolle ein. In Screwball-Komödien wird bis zur romantischen Vereinigung nicht nur unendlich viel geredet, oft ergibt sich aus dem Überlappen und Überschlagen der Dialoge ein regelrechtes Stimmengewirr. Die Utopie von Gleichheit wird somit nicht als harmonisches Rauschen hörbar, sondern als lautstarkes Zanken, Widersprechen und Streiten. Verschiedenheit ist dabei kein wesentliches Hindernis, sie ist umgekehrt sogar die Ursache und Triebkraft für Sympathie und Anziehung. Wenn man will, lässt sich die Screwball-Komödie zudem als Ausdruck eines fortgeschrittenen Bewusstseins für Demokratie interpretieren: Weder wird Gegensätzlichkeit in ihr durch Schweigen und Resignation nivelliert, noch erliegt sie der Verlockung eines falschen Friedens durch faule Kompromisse. Sie verlangt nach unerschöpflicher Bereitschaft zum Reden, Verhandeln, Diskutieren.

Etymologisch geht Screwball laut Hans Jürgen Wulff auf mehreres zurück: eine spezielle Art von verschlagenem Ball im US-Baseballsport, die umgangssprachliche Bezeichnung einer schrulligen, leicht verrückten Person (*screwy*), die bedeutungsverwandte Verwendung des Begriffs in IT HAPPENED ONE NIGHT (1934, R: Frank Capra) (ein genreprägendes Frühwerk) und eine zeitgenössische Filmkritik zu einer Figur aus MY MAN GODFREY (1936, R: Gregory La Cava) (ebenfalls ein Screwball-Hit).[3] Formal bestimmt Wulff das Genre v. a. durch seinen kreativen Umgang mit hastigen Figurengesprächen, so verweist er auf Howard Hawks, einen Screwball-Pionier, der die Technik des überlappenden Dialogs entwickelt hatte, »in der ein Akteur schon zur Gegenrede ansetzt, wenn die provozierende Zeile noch gar nicht ausgesprochen ist«.[4] Thematisch kreisen die Filme für ihn primär um Gegensätze, die jedoch nicht versöhnt, sondern spielerisch gegeneinander antreten würden. So schreibt Wulff:

> Manche Autoren haben die Gliederung der Welt in eine Fülle von Oppositionen als Zentrum der Screwball-Komödie angesehen. Das Gebildete steht dem Ungebildeten gegenüber, das Reiche dem Armen, das Intelligente dem Dummen, das Ehrenwerte dem Ehrlosen, das Weibliche dem Männlichen. Es geht nicht um den Ausgleich dieser Gegenüberstellungen, sondern um das Auskämpfen einer Koexistenzform – unter Verzicht auf Gewalt, mit den symbolischen Mitteln des Dialogs, des Tricks, des Betrugs.[5]

3 Hans Jürgen Wulff, »Screwball Comedies. Ein enzyklopädischer Artikel«, Hamburg: Universität Hamburg, Institut für Germanistik 2003, S. 2, https://doi.org/10.25969/mediarep/12822.
4 Ebd., S. 4.
5 Ebd. S. 3.

Eine bündige Definition der klassischen Screwball-Komödie lässt sich auch bei David R. Shumway finden: »It was defined by fast talk, zany situations, and a romantic plot.«[6] Allerdings treffen die genannten Merkmale auch auf romantische Komödien aus der jüngeren Filmgeschichte zu, die sich als (postmoderne) Genrevertreter ausgaben oder als solche angesehen wurden. Shumway spricht diesen die Eignung zur Screwball-Komödie ab, insofern sie sich stärker an der beschönigenden Wahrnehmung von Liebesbeziehungen aus klassischen Märchenromanzen orientieren:

> YOU'VE GOT MAIL, like SLEEPLESS, borrows from the screwball formula without actually becoming part of the genre. The source for this film was decidedly not a screwball comedy, as it lacks double entendres, fast talk, and the mock adultery. [...] These films are truly fairy-tale romances.[7]

Shumway verweist damit auf ein notwendiges Differenzkriterium, das es gestattet, die Screwball-Komödie noch schärfer von der einfachen romantischen Komödie abzugrenzen – es betrifft im Wesentlichen den Realismus in der Darstellung von Gesprächen und Betrügereien, also wie schnell und mit welchem Kalkül gesprochen wird. Screwball-Komödien demonstrieren ein gewachsenes Bewusstsein für die Tücken, Tricks und Doppeldeutigkeiten im verbalen Austausch. Das lässt sich auch auf die gewandelte Funktion der weiblichen Stimme im Tonfilm zurückführen.

Heidi Wilkins schreibt der Frauenstimme in den antagonistischen Beziehungen der Screwball-Komödie der 1930er- und 1940er-Jahre eine emanzipatorische Qualität zu:

> Such foregrounding of the voice in mainstream cinema [...] was a liberating experience for women in film. These developments arguably emancipated actresses from being an overwhelmingly visual screen entity and gave women a distinct aural presence, which contrasted the markedly visualised – silent and silenced – appearance of actresses of the 1920s. [...] Thus, the verbal premise of screwball comedy presented a vast opportunity for female actresses to showcase their vocal capabilities. The genre required strong leading ladies who could talk and think on their feet and male counterparts who could keep up with them.[8]

Die Aufwertung der Frauenstimme hat aber auch zu einer Aufwertung des Gesprächs an sich beigetragen. Laut Sarah Kozloff nimmt es in der Screwball-Komödie eine vergleichbar bindende Funktion ein wie der wortkarge Ausritt des zusammenkommenden

6 David R. Shumway, *Modern Love. Romance, Intimacy, and the Marriage Crisis*, London/New York: New York University Press 2003, S. 81.
7 Ebd., S. 221.
8 Heidi Wilkins, *Talkies, Road Movies and Chick Flicks. Gender, Genre and Film Sound in American Cinema*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2016, S. 10, https://doi.org/10.1515/9781474406901.

Pärchens im Western oder seine beschwingte Tanzeinlage im Musical: »Whereas Fred Astaire and Ginger Rogers fall in love when they dance together – each realizes that the other is the perfect partner – in screwball, the lovers learn that the other is the only one he/she can converse with.«[9]

Tina Olsin Lent entdeckt eine angestrebte oder bereits verwirklichte Gendergleichberechtigung in den Screwball-Komödien, die größer sei als im typischen Hollywood-Kino.[10] Thomas Schatz und Leger Grindon stellen zudem eine Überwindung von Klassendifferenzen in ihnen fest.[11] Einzig Shumway zweifelt den Konsens in den Kulturwissenschaften an, dass die Filme subversive Gesellschaftskritik an realer Ungleichheit üben würden.[12] Eine der einflussreichsten Studien über das Genre, welche die Grundlage meiner Analyse bildet, nimmt eine bestimmte Reihe von Screwball-Filmen in den Blick.

## DIE REMARRIAGE-KOMÖDIE ALS (BESTES) SUBGENRE VON SCREWBALL

Den Philosophen, Filmliebhaber und Sprachtheoretiker Stanley Cavell hat das Stimmengewirr in den US-amerikanischen Screwball-Komödien der 1930er- und 1940er-Jahre sein Leben lang fasziniert. Als ehemaliger Schüler des Sprechakttheoretikers J. L. Austin und mit den Grenzen und Möglichkeiten der Gelehrten- und Alltagssprache vertrauter Wittgenstein-Experte interessierte ihn v. a. der Duktus von Verliebten und Verheirateten in den *talkies* aus den frühen Jahren des Hollywood-Tonfilms (1934–1949). Seine langjährige Beschäftigung mit Henry David Thoreau und dem amerikanischen Transzendentalismus wiederum muss sein Augenmerk auf eine spezielle Filmgruppe innerhalb des Subgenres gelenkt haben. Zumindest regte ihn ein wiederkehrendes Motiv in den ostentativ redseligen Dialogkomödien aus der Studioära dazu an, ein weiteres Subgenre zu definieren: die sogenannte Remarriage-Komödie (also Wiederverheiratungs-Komödie), in der es nicht um das Zusammenkommen einander unbekannter Personen geht, sondern um das Wieder-Zusammenkommen von entfremdeten, zerstrittenen oder geschiedenen Liebes- und Ehepartner:innen.

9 Sarah Kozloff, *Overhearing Film Dialogue,* Berkeley/Los Angeles: University of California Press 2000, S. 173.

10 Tina Olsin Lent, »Romantic Love and Friendship. The Redefinition of Gender Relations in Screwball Comedy«, in: Kristine Brunovska Karnick/Henry Jenkins (Hg.), *Classical Hollywood Comedy,* London/New York: Routledge 1995, S. 314–331, S. 327–328.

11 Thomas Schatz, *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking, and the Studio System,* Philadelphia: Temple University Press 1981, S. 152; Leger Grindon, *The Hollywood Romantic Comedy. Conventions, History, Controversies,* Chichester: Wiley-Blackwell 2011, S. 5.

12 Shumway, *Modern Love*, S. 81–82.

Entscheidend für den Erfolg des Projekts ist nach Ansicht von Cavell, dass die Akteur:innen in den Wiederholungsschleifen ihrer verbalen Abwehrreaktionen zu einer gemeinsamen Sprache zurückfinden müssen, sonst bleiben sie für immer im »orbit around the foci of desire and contempt« gefangen:

> The conversation of what I call the genre of remarriage is, judging from the films I take to define it, of a sort that leads to acknowledgement; to the reconciliation of a genuine forgiveness; a reconciliation so profound as to require the metamorphosis of death and revival, the achievement of a new perspective on existence; a perspective that presents itself as a place, one removed from the city of confusion and divorce.[13]

Dabei ist zu beachten, dass Heirat in *Pursuits of Happiness* (1981 erschienen, bis heute nicht ins Deutsche übersetzt) kein durchweg buchstäblich gemeinter Begriff ist. Von den sieben Filmen, die Cavell als wichtigste Repräsentanten des Genres vorstellt, handeln drei von nicht miteinander verheirateten Paaren (THE LADY EVE [1941, R: Preston Sturges], IT HAPPENED ONE NIGHT, BRINGING UP BABY [1938, R: Howard Hawks]), die sich am Anfang noch nicht kennen, nur einer (THE PHILADELPHIA STORY [1940, R: George Cukor]) zeigt eine klassische Hochzeitszeremonie, zwei belassen es bei der vagen oder realistischen Aussicht auf eine solche (HIS GIRL FRIDAY [1940, R: Howard Hawks], THE AWFUL TRUTH [1937, R: Leo McCarey] ), und ein weiterer (die Justizkomödie ADAM'S RIB [1949, R: George Cukor]) thematisiert bloß die geistige Scheidung eines Ehepaars, die aber letztlich nicht buchstäblich und institutionell durchgeführt wird.

Cavell versteht unter *marriage* nur teilweise den inhaltlosen Rahmen einer aus Konvention geschlossenen Ehe, vielmehr meint er mit dem Begriff den allgemeinen Eintritt in die Begegnungszone des Sexuellen und Sozialen, der über den Trauschein allein noch nicht konsolidiert ist. *Remarriage* bedeutet hingegen: das Wiederfinden einer eigenen Stimme und das Zurückerlangen einer gemeinsamen Sprache, aber auf gereifter Grundlage. Das Paar muss dabei eigenständig und retroaktiv herausfinden, wie es die erste desaströse Erfahrung von Ernüchterung und Entfremdung in der Liebe für einen zweiten Anlauf revidieren, auflösen, überwinden kann:

> So marriage has its disappointment – call this its impotence to domesticate sexuality without discouraging it, or its stupidity in the face of the riddle of intimacy, which repels where it attracts, or in the face of the puzzle of ecstasy, which is violent while it is tender, as if the leopard should lie down with the lamb.[14]

13 Stanley Cavell, *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge/ London: Harvard University Press 1981, S. 19.

14 Ebd., S. 31.

Das *re* vor *marriage* wird dabei von Cavell mit einer komplexen Bedeutungsspanne ähnlicher Begriffe konnotiert, von *re-newal* (Erneuerung) über *re-conciliation* (Versöhnung) bis hin zu *re-storation* (Wiederherstellung) und *re-affirmation* (Wiederbejahung).[15] *Remarriage* bedeutet dabei in allen Begriffsabwandlungen stets mehr und anderes als bloß *marriage*, nämlich die Möglichkeit einer Authentifizierung von Erinnerungen und Gefühlen abseits aller Norm, selbstbestimmt und zugleich gemeinsam gewonnen – und zwar nach Vertragsbruch und sozial-metaphysischem Vertrauensverlust, als interpersonaler Erkenntnisprozess:

> In classical romance this may be accomplished by learning the true story of your birth, where you come from, which amounts to learning the identity of your parents. In comedies of remarriage it requires learning, or accepting, your sexual identity, the acknowledgement of desire. Both forms of discovery are in service of the authorization or authentication of what is called a marriage.[16]

Interessant an Cavells Unterscheidung zwischen dem Regress von Pärchen in klassischen Romanzen und dem von zerstrittenen (Ex-)Eheleuten in Remarriage-Komödien ist, dass beide Genres trotz Beglaubigung derselben Sache verschiedene Wege einschlagen. Nostalgische Revision steht sexueller Identitätsbildung gegenüber. Das Erstellen einer Genealogie dem Nachspüren intimster Wünsche. Das Heimatgefühl zwischen Frischverliebten der abgründigen Neugier an Seitensprüngen oder neuen Partnerschaften während temporärer Trennungsphasen.

In der Folge werden einige der Spätwerke des Salzburger Regisseurs Wolfram Paulus mit Cavell gelesen. Paulus begann seine Karriere als Heimatfilm-Avantgardist, später drehte er eine Reihe von Ehe- und Fremdgehkomödien, die ähnlich wie die Remarriage-Komödien aus der Hollywood-Studioära vornehmlich von Zweifler:innen handeln, die sich ihrer Liebe zur Ehepartner:in nicht mehr gewiss sind – sie flüchten in Affären, kehren am Ende aber in ihr altes Leben zurück.

15 Ebd., S. 1–42.
16 Ebd., S. 56.

## DIE ÖSTERREICHISCHE ANTWORT: PAULUS' SCREWBALL

Die Verblüffung unter Filmkritiker:innen bei den Filmfestspielen von Venedig 1994 über den österreichischen Beitrag in der Reihe Sonderveranstaltungen (Eventi Speciali) war groß: Wolfram Paulus war den meisten noch von HEIDENLÖCHER (1986) im Gedächtnis, einem dialogarmen Schwarzweiß-Heimatfilm über einen Deserteur zur Nazizeit, der durch seinen schweigsamen Expressionismus imponierte. NACHSAISON (1988) und DIE MINISTRANTEN (1990) bezogen ihren Reiz auf der Tonebene weniger aus vollgültigen Dialogen und mehr aus dem befremdlichen Geräusch beim Massieren von nackten Touristinnenkörpern im ersten und dem indifferenten Klang von Kindergeschrei im zweiten Film.

Der österreichische Festivalbeitrag DU BRINGST MICH NOCH UM (1994) war nun etwas vollkommen anderes – ein Rezensent der *Süddeutschen Zeitung* urteilte damals abfällig: »Wolfram Paulus, einst eines der hoffnungsvollen Talente des deutschsprachigen Kinos […], [ist] mit seiner Ehe- und Seitensprunggeschichte DU BRINGST MICH NOCH UM endgültig in den Niederungen deutscher Fernsehbilder versackt.« Während in dem kurzen Verriss v. a. die Geheimnislosigkeit der Bilder beklagt wird (sie würden aufgrund des Voiceover »[in jeder Sekunde] verdoppeln […], was der Dialog ohnehin schon mitgeteilt hat«),[17] scheint die Kritikerin der Münchner *Abendzeitung* die Sprechlastigkeit der Fremdgehkomödie vollkommen überhört zu haben und nennt sie eine »stille Liebesgeschichte«.[18] Als hätten beide etwas vollkommen Unterschiedliches gehört: zu viel Gerede im ersten Fall und einvernehmliches Schweigen im zweiten. Was könnte die Gegensätzlichkeit im Urteil über denselben Film bedeuten? Haben Rezensent und Rezensentin möglicherweise beide etwas überhört, vielleicht sogar übersehen?

Nach Stanley Cavell sind dialoglastige Filme über Alltagserfahrungen schwerer zu erinnern und für Außenstehende komplizierter zu rekonstruieren als bildgewaltige Epen. Die Schwierigkeit ihrer angemessenen Bewertung und Nacherzählung sei mit der generellen Schwierigkeit der mentalen Einschätzung und verbalen Rekonstruktion von banalen Routineerlebnissen verwandt und mit dem Problem, nie hundertprozentig wissen zu können, ob und – wenn ja – wann die Erwähnung einer Bagatelle angebracht und gerechtfertigt ist (wenn man sie bis dahin nicht ohnehin schon wieder vergessen hat).[19] Ähnlich wie die drei anderen Fremdgeh- und Ehekrisenkomödien, die Wolfram Paulus später aus den »Niederungen deutscher Fernsehbilder« hochbrachte (REGENTAGE [2002], DIE VERZAUBERUNG [2007], JEDER MENSCH BRAUCHT EIN GEHEIMNIS [2010]), ist in meinen Augen schon die konventionelle

17 Bodo Fründt, »Gefühlvolle Bilder aus gefühlloser Zeit«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 11.9.1986, S. 14.
18 Ponkie, »DU BRINGST MICH NOCH UM«, in: *Abendzeitung*, 2./3.12.1995, S. 10.
19 Cavell, *Pursuits of Happiness*, S. 41.

Ästhetik seines Erstlings in Wirklichkeit eine Manifestation des augenfälligsten Merkmals aller Screwball-Komödien: Sie geizen mit Schauwerten.

Auch der US-Screwball gab schon wenig auf die Expressivität von Filmbildern. Der klassizistische Stil seiner Gründungsväter Howard Hawks und George Cukor war eher von visueller Diskretion geprägt. Formal blieb man dem sturen Regelwerk des klassischen Hollywood untertan, also dem Gebot des unsichtbaren Schnitts, der für die Wiedergabe der Handlung eine kausallogische Szenenfolge und in Dialogszenen den Gebrauch der Schuss-Gegenschuss-Montage vorschrieb. Dafür bemühten sich die Pioniere des Genres mehr um eine originelle akustische Gestaltung, auch um die Vorzüge des damals noch neuen Tonfilms zu demonstrieren. Paulus' Screwball ahmt die arglose Ästhetik deutsch-österreichischer Fernsehfilme teilweise perfekt nach: Brav werden für Dialogszenen konventionstreue Schuss-Gegenschuss-Verfahren und in den Handlungspassagen banale Aktionsbild-Montagen verwendet. Erst durch genaues und wiederholtes Hinsehen und v. a. Hinhören tritt jedoch die Verwandtschaft der TV-Filme zu klassischem Screwball zutage, und ebenso zur *remarriage*, insofern (fast) alle mit dem Wiederzusammenkommen zerstrittener Ehepaare enden.

Anders als in der klassischen Form ist Paulus' Version dabei von lauteren und lästigeren Hintergrundgeräuschen geprägt, als es in den Screwballs von Hawks und anderen der Fall war. HIS GIRL FRIDAY mag die Ausnahme sein, dort schrillen im Hintergrund andauernd Telefone, aber sonst ist die romantische Sphäre des Pärchens meist relativ schalldicht gegen die Außenwelt abgeschirmt, außer es stürzt wieder jemand zur Tür herein, oder es eskaliert wieder alles. Bei Paulus ist der Krach hingegen konstanter und penetranter. Die interpersonale Nussschale ist bei ihm durchlässiger als im klassischen Screwball. Ruhemomente gibt es so gut wie nie. Und wenn doch, sind sie nur temporär und sehr zerbrechlich: Irgendein Termin zwingt wieder zum Austritt aus der Ruhe, oder die Kinder schreien nach etwas. Besonders der erste Film aus der Reihe seiner Ehe- und Fremdgehkomödien, DU BRINGST MICH NOCH UM, bringt das seismografische Gehör des Regisseurs für den Krach des modernen (und v. a. österreichischen) Alltagslebens am deutlichsten zum Ausdruck.

## DIE RATIONALISIERUNG DES ALLTAGS. KRACH UND HEKTIK IN »DU BRINGST MICH NOCH UM«

Simon (August Zirner), der Lehrer und Familienvater in DU BRINGST MICH NOCH UM, hört jeden Tag ununterbrochen brüllende Schüler:innenhorden und am Wohnungstisch quengelnde Kinderstimmen. Zeit für die notwendige Aussprache mit seiner resoluten Ehefrau Anette (Gabriele Benesch), um die Aussicht auf eine symbolische *remarriage* zu erlangen, wurde nie aufgewendet oder war nie da. Dafür ist ihr Alltag zu laut und stressig. Sie müssen im Sekundentakt Entscheidungen fällen (Einkauf, Auto, Beruf) und

gegen den Krach ihrer Kinder anschreien, wenn sie sich verständigen wollen. Der Nachbar ist außerdem geräuschempfindlich. Sein Ärger über den Lärm ihres Nachwuchses mischt sich in das allgemeine Geräuschechaos hinein. Simon, mehr der Grübler, wirkt darüber frustriert und gereizt. Anette, eher die Pragmatikerin, zeigt mehr Gelassenheit. Auch ihre sexuelle Zuneigung zum Ehemann scheint größer als seine für sie. Auf Annäherungsversuche von Anette reagiert Simon mit Nervosität. Anette scheint das nicht zu merken oder nicht sonderlich zu stören – aber wer weiß das schon?

Buchstäblich spiegelverkehrt wird die Darstellung des enervierenden Alltagslebens von Simon und Anette mit der fast identischen Alltagswirklichkeit von Helmut (Georg Schuchter) und Helga (Katja Flint) verzahnt. Die beinahe permanente Parallelmontage ist aber nicht nur strukturierendes Prinzip der Erzählung – Spiegelungen und Parallelität sind grundsätzlich das Thema der Komödie. Simon und Helga gehen schließlich eine Affäre miteinander ein. Sie wollen dem Kreislauf des Gleichen, in dem sie gefangen sind, entkommen und wagen eine Spaltung.

Zwei Szenen aus dem Film sind dafür besonders repräsentativ. Die erste führt das Nebenprodukt von zu viel Gleichartigkeit im bürgerlichen Alltagsleben vor: den Effekt der Verwechslung durch zu viel Ähnlichkeit. Letztere hatten Horkheimer und Adorno als Merkmal des Alltagslebens im Konsumkapitalismus benannt – die kränkende Erkenntnis, dass in ihm alles ähnlich anmutet. Schallplatte, Auto, Reihenhaus. Singularität ist durch Massenserialität passé: Alles lässt sich ersetzen und neu kaufen.[20] Deutsche Romantik war Revolte gegen die Anerkennung dieser Entwicklung, amerikanischer Transzendentalismus ebenfalls – Screwball persifliert sie hingegen.

Nachdem Simon und Helga ihre Affäre bereits eingegangen sind, kommt es zwischen ihnen auf dem Parkplatz des Schulhofs zu einem surrealen Moment. Sie verabreden sich für ein nächstes Date und nehmen Abschied voneinander, danach stecken sie zeitgleich den Schlüssel in das exakt gleiche Auto der jeweils anderen (ein schwarzer VW Golf aus derselben Serie): Sie halten kurz inne, schauen sich an, lachen leicht beschämt und wechseln mechanisch die Seiten, um eilig davonzufahren. Die gleichartige Kulisse (beide Ehepaare leben in ähnlich eingerichteten Wohnungen und fahren das gleiche Auto) und die gleichen Rituale mit den Kindern (Frühstückmachen, das tägliche Hinbringen und Abholen von der Schule, Ausflüge, Lesestunde am Abend) waren zuvor noch räumlich getrennt, nun hat die Gleichartigkeit das Stadium hoher Verwechslungsgefahr erreicht.

Das Überkreuzen, wenn Simon und Helga auf dem Parkplatz die Seite tauschen, ist im Film Teil einer dynamischen Figurengeometrie, deren Tendenz zur Verquerung erneut sichtbar wird, als beide Ehepaare zur selben Zeit am selben Ort zwei gleiche und direkt nebeneinanderstehende Tische in einem Restaurant teilen, nur mit halber

20 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, 19. Aufl., Frankfurt am Main: Fischer 2010, S. 128–129.



DU BRINGST MICH NOCH UM

Wand dazwischen. Beide sind mit gleicher Decke und ähnlicher Weinflasche bestückt, die Umgebungsgeräusche identisch und der Kellner derselbe. Simon sitzt beim seltenen Restaurantbesuch Anette gegenüber, Helga ihrem stoischen Arztgatten. Das fernsehfilmtypische Schuss-Gegenschuss-Verfahren kommt auf einen Schlag ins Strudeln, die Einstellungswechsel zwischen Tisch A und Tisch B wirbeln die konventionell arrangierten *talking heads* in Nahaufnahme durcheinander.

Simon könnte in einer anderen Realität auch Helga gegenübersitzen und Anette Helmut, die sich aus der Schulzeit kennen (vielleicht stand eine *marriage* sogar damals im Raum, aber es ist dann Simon geworden). Es ist schwierig, die beiden Konstellationen auseinanderzuhalten. Sie verschwimmen im Fortlauf der Szene immer weiter: Es wirkt mitunter, als würde Simon auf einen Kommentar von Helga und Anette auf eine Aussage von Helmut reagieren – oder umgekehrt. Es scheint, als demonstriere das tatsächliche Gegenüber an beiden Tischen nur das Fehlen der begehrten anderen vom Nebentisch – oder die unterdrückte Furcht vor der möglichen Erkenntnis, dass sich beide ähnlicher sind als angenommen.

Wie Florian Widegger richtig anmerkt, handelt DU BRINGST MICH NOCH UM davon, dass beide Paare in die falsche Partnerschaft und ins falsche Leben gestolpert sind.[21] Das mutmaßlich richtige Leben blitzt während der Autoverwechslung und des Restaurantbesuchs demgemäß nur als Idee, nicht aber als Bild auf – wie ein verirrter Funkspruch aus einer besseren Parallelrealität. Simon und Helga haben den genau falschen Kreislauf erwischt. Das Urbild oder Liebesobjekt ihres Begehrens haben sie in ihm zwar wiedergefunden, aber *remarriage* ist im Rahmen einer außerehelichen Liebesaffäre (weil beides – Affäre und Ehe – zu viel Zeit frisst) logisch unmöglich.

Zu den vielen Widersprüchen, in denen Eva Illouz das moderne Selbst verstrickt sieht, zählt sie auch das Spannungsverhältnis zwischen seinem Bedürfnis nach Sicherheit und dem nach Abenteuer: Sicherheit »ist eine Folge der tiefgreifenden Rationalisierung des täglichen und häuslichen Lebens, der Routinisierung von Aufgaben und Dienstleistungen, die einem helfen, den häuslichen Betrieb tagein, tagaus aufrechtzuerhalten«.[22] Die homogen anmutenden Wohnräume, die fast identischen Gespräche über Besorgungen und Termine und die in beiden Ehen anzutreffende Reduktion auf Fragen der Planung und Organisation sind parodistischer Ausdruck dieser Rationalisierung. Das betrifft auch die chronische Gereiztheit von Simon oder die Apathie von Helga, mit der sie ihrem Mann ein sexuelles Angebot macht: »Wenn du schnell machst, gibt es die Möglichkeit, mit mir zu schlafen«, sagt sie ausdruckslos zu Helmut, der sich nun zwischen Sex und Essen entscheiden muss.

21 Florian Widegger, »DU BRINGST MICH NOCH UM«, in: *Metro-Kinokulturhaus*, Programmheft, September/Oktober 2020, Wien: Filmarchiv Austria 2020, S. 16.

22 Illouz, *Warum Liebe weh tut*, S. 394–395.



DU BRINGST MICH NOCH UM

Die Flucht in einen Seitensprung, um die existenzielle Langeweile des bürgerlichen Daseins zu kompensieren, erscheint vor diesem Hintergrund nur schlüssig, und genauso, dass beide Partner:innen nach dem Auffliegen ihres Abenteuers brav zum Realitätsprinzip zurückkehren. Mit Illouz gedacht, handelt es sich dabei aber weniger um eine Wiederbejahung der alten Partner:in, sondern vielmehr um eine Wiederbejahung des unhinterfragten Denkens, dass eine gegenteilige Erwartung (Triumph von Lustprinzip und romantischer Liebe) doch ohnehin nie im Bereich des Möglichen lag. Man hat projiziert, idealisiert, die rosarote Brille aufgehabt, versichern Psychoanalyse und zeitgenössische Selbsthilferatgeber.[23] Es ist jedoch kein Naturgesetz, dass Simon bei Anette bleibt und Helga bei Helmut. So weit, auch nur darüber nachzudenken, ihre Ehen aufzulösen, gehen Simon und Helga während ihrer Affäre nie. Nachdem ihr letztes Täuschungsmanöver aufgeflogen ist, weil sie mit der Zeit immer gieriger und unvorsichtiger wurden, ist wieder alles beim Alten.

Trotzdem gibt es zwei schwache Remarriage-Momente. Einen lakonischen, wenn Simon nach einem Tobsuchtsanfall und einer Nacht in der Ausnüchterungszelle (die Affäre ist am Vorabend aufgeflogen) trocken zu Anette meint: »Du hast mich ins Gefängnis gebracht«, und sie darauf nur ebenso ausdruckslos erwidert: »Du wolltest mich umbringen.« Und einen poetischen, wenn Simon Helga den Armreif zurückgibt,

23 Ebd., S. 393.

den sie ihm geschenkt hat: ein kreisrundes Schmuckstück als Symbol für die zyklische Logik von Anfang und Ende. Dass sie dabei auf derselben Bank vor dem Sandkasten ihrer Kinder sitzen, wo sie sich als anonyme Spielplatzbesucher:innen kennengelernt und später Händchen gehalten haben, wiedervereint als platonisches Pärchen, ist eine neue und andere Form von *remarriage*, insofern diese im klassischen Screwball noch auf Wieder-Zusammenführungen mit romantisch-sexuellem Profit reduziert blieb: ein Gewinn für das Genre und eine genuine Leistung von Paulus' Screwball.

## DIE SYMMETRIE DES EHEBRUCHS. TELEFON UND MORAL IN »REGENTAGE«

Die Affäre von Simon und Helga in DU BRINGST MICH NOCH UM ist moralisch asymmetrisch. Zumindest hat das den Anschein. Ob Helmut und Anette ebenfalls eine unterhalten – mit anderen oder miteinander – weiß man nicht. Paulus porträtiert sie mit größerer Diskretion. Es gibt interessanterweise eine mehr oder weniger exakte Wiederholung des Moments, wenn Simon und Helga am Schuleingang aneinander vorbeigehen, nur mit Anette und Helmut in den gleichen Rollen. Die Kamera bleibt im zweiten Anlauf nur mehr auf Abstand, und anders als im ersten gibt es kein Voice-over, das den Eindruck einer versteckten Zuneigung bestätigt. Im ersten hört man Simon den weißen Anorak von Helga bekritteln – das arglose Kleidungsstück triggert etwas in ihm. Die Gedankenstimmen von Anette und Helmut sind beim zweiten hingegen nicht zu hören. Beinahe unbemerkt geht dieser Moment in der Aneinanderreihung von sich wiederholenden Alltagsritualen unter. Ob Anette und Helmut ähnliche Schlüsselreize miteinander verbinden, bleibt unbestimmbar.

Die Affäre von Hubert (Udo Wachtveitl) und Rosmarie (Sissy Höfferer) aus REGENTAGE ist moralisch symmetrisch – zumindest beinahe. Er betrügt sie. Sie betrügt ihn. Ihr Yogalehrer und sein Gspusi aus der Boheme-Ecke sind allerdings Singles und damit *per se* verletzlicher als ihr abgesichertes Gegenüber. In DIE VERZAUBERUNG sind die Affären hingegen perfekt symmetrisch: Karin (Katharina Müller-Elmau) und Walter (Heio von Stetten) sind ein Paar, Nelly (Katharina Abt) und Dr. Helmut (Christoph Waltz) ebenfalls. Karin hat etwas mit Dr. Helmut, Walter mit Nelly. Die Fremdgehverhältnisse harmonieren moralisch. Niemand wird allein sein nach einer *remarriage* der alten Ehen. Am meisten asymmetrisch und disharmonisch ist die Konstellation hingegen in JEDER MENSCH BRAUCHT EIN GEHEIMNIS: Helmut (Joachim Dietmar Mues) verlässt Luise (Hannelore Hoger) schlagartig und ohne jede Erklärung, um zu einer entspannten Opernsängerin (Delia Mayer) nach Italien zu ziehen, Luise bleibt hingegen auf der Strecke. Luises Hausarzt (Werner Friedl) macht ihr Avancen. Das ist ein schwaches Licht am Horizont, aber unausgewogen fühlt es sich trotzdem an, wenn der Geflohene im Süden Siesta feiert und die Verlassene in der Heimat trauert.

Dabei handelt es sich um eine sonderbare Unschärfe, die Paulus' Screwball sonst nicht aufweist. Im ersten Film der Reihe ist alles unklar und könnte auch anders sein als gehört und geglaubt, im letzten überwiegen Urteil und Transparenz – REGENTAGE liegt moralisch dazwischen. Die Affäre zwischen Rosmarie und ihrem Yogalehrer Bernd (Hans Sigl) ist weniger heikel als die zwischen Hubert und Monica (Marion Mitterhammer): Erstere bleibt rein sexuell. Die Akteur:innen betreiben nur tantrische Lustgymnastik. In die Affäre von Hubert und Monica spielen hingegen authentische Gefühle hinein. Sie ist ernstlich in Hubert verliebt. Und er auch in Monica – aber er ist halt verheiratet.

Was an REGENTAGE auffällt, ist die oftmalige Verwendung von Telefonen in diesem Fernsehfilm, der zur Zeit der ersten Mobilfunkbegeisterung gedreht wurde. Wenn man die Figuren in ständiger Symbiose mit ihren Handys beobachtet und feststellt, dass deswegen andauernd Missverständnisse entstehen, muss man zwangsläufig an Rosalind Russell als Reporterin in HIS GIRL FRIDAY denken, wie sie im Finale in mehrere Hörer gleichzeitig brüllt, während die aufgelegten Telefone um sie herum pausenlos schrillen und vibrieren. Weiß sie wirklich noch, wem sie da gerade antwortet? Genau wie klassischer spielt auch Paulus' Screwball mit der Idee falscher Verbindungen. Hubert drückt im Telefonat mit Rosmarie einmal den falschen Knopf. Der komplexe Bürofernsprecher verbindet sie unversehens mit seiner heimlichen Geliebten auf der anderen Leitung: Rosmarie glaubt sich mit einer Telefonsex-Hotline verbunden und geht auf das laszive Angebot der fremden Frauenstimme sogar kurz ein.

Ähnlich wie in allen Schriften von Cavell, der als Sprachphilosoph nie komplett, aber zur Hälfte Skeptizist blieb,[24] scheint das Sprechen auch in Paulus' Screwball vom steten Zweifel zersetzt, ob die Dinge so ankommen, wie sie gemeint sind – das Telefon ist dafür eine variable Metapher. Es ist vom Kontext abhängig, ob und in welcher Form ein Satz wie »Ich geh doch nicht ins Gefängnis, nur weil ich mich verliebt hab« verstanden oder missverstanden wird. Simon sagt ihn in DU BRINGST MICH NOCH UM zu einem ahnungslosen Polizeiarzt (Curth Anatol Tichy), der seine Akte aufnimmt und nichts anderes über sein Gegenüber weiß, als dass es am Vorabend festgenommen wurde. Cavell hat das erkenntnistheoretische Problem, nie zu wissen, ob und was die Andere wirklich sagt und denkt, zeitlebens beschäftigt und aufgewühlt, besonders die Behauptung von Wittgenstein in den *Philosophischen Untersuchungen*, dass sich speziell Seelenschmerz nicht oder nur unzureichend mitteilen lässt.

»Inwiefern sind nun meine Empfindungen *privat*? – Nun, nur ich kann wissen, ob ich wirklich Schmerzen habe; der Andere kann es nur vermuten«,[25] meinte Wittgenstein als Sprachskeptizist. Für Cavell als halber Sozialphilosoph ist das ein

24 Cavell glaubt an die Sprache (als Sozialphilosoph) und misstraut ihr (als Skeptizist).
25 Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen. Kritisch-genetische Edition*, hg. v. Joachim Schulte, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2001, § 246.

Trugschluss, weil dies den genauso großen Mangel einer Abgrenzbarkeit von der Sprache der Anderen und damit von ihrer ureigentlichen Empfindungswelt voraussetzen würde. Für Cavell ist diese *per se* unzugänglich (durch die ontologische Unbestimmbarkeit der Anderen), aber sie sendet Signale aus – missverständliche und mangelhafte zwar, aber entzifferbare.

Allerdings trifft Cavells Glaube an die Verständlichkeit der Anderen nur auf andere zu, die man durch Repetition und gleichbleibende Ähnlichkeit kennt. Für den Polizeiarzt ist dieser Glaube hingegen unbrauchbar. Er kann Simons Satz nicht verstehen, denn er kennt die zurückliegende Kausalitätskette im Leben von Simon nicht. Allerdings schreibt Maria-Sibylla Lotter in einem Nachruf auf den 2018 verstorbenen US-amerikanischen Philosophen: »Wie Cavell in seinem Aufsatz ›Wissen und Anerkennen‹ deutlich macht, liegt die Herausforderung nicht im Wissenkönnen, sondern im Anerkennenkönnen: Wer seinen Schmerz äussert, stellt einen Anspruch an meine Sympathie, mit der ich seinen Schmerz anerkenne.«[26] Diese Sympathie ist ein wichtiges Element der Screwball-Filme. Es ist kaum verwunderlich, dass Cavell dieses Genre besonders liebte: Der Screwball schafft Verbindungen (nein, sogar *remarriages*) über alle Berührungsängste, Sprachbarrieren und falsch verbundene Leitungen hinweg.

Es ist bezeichnend, dass in Paulus' Screwball klingelnde Telefone als stetiger Quell der Bedrohung inszeniert werden (es könnte die Geliebte sein), aber genauso als Voraussetzung amouröser Verbindungen, die ohne die Existenz von Fernsprechern wohl nie entstanden wären. Die Affäre von Möbeldesigner Hubert wird in den Phasen vorübergehender Abstinenz über Textnachrichten und Mailbox-Meldungen am Laufen gehalten, durch ein falsch verstautes Handy, das exakt im falschen Moment läutet, fliegt sie am Ende auf. Danach macht Hubert mit seiner Geliebten Schluss. Monica bleibt der einzige Ausdruck von echter Enttäuschung und Traurigkeit in der Filmreihe vorbehalten (der Yogalehrer hat noch andere Gespielinnen, hat Rosmarie zuvor herausgefunden), wenn sie nach der Trennung, die in einem kläglichen Hinterhof spielt, kurz ins Narrenkastl starrt und sagt: »Ich hatte nie eine Chance.«

Die Gebrochenheit in ihrer Stimme lässt an die »stille[] Verzweiflung«[27] denken, die Henry David Thoreau, der Lieblingsschriftsteller von Cavell, in *Walden* als Ausdruck für die Grundgestimmtheit betriebsamer Zivilisationsmenschen gewählt hat: Weder *marriage* noch *remarriage* waren für Monica je zu haben. Sie bleibt das einzige wirkliche Opfer im gesamten Screwball-Zyklus von Wolfram Paulus – wenn man von den Kindern absieht.

26 Maria-Sibylla Lotter, »Das Denken beginnt immer wieder von Neuem«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 22.6.2018, S. 38.

27 Henry David Thoreau, *Walden. Ein Leben mit der Natur*, 15. Aufl., München: dtv 2020, S. 12.

## DIE KINDER DES MILLENNIUMS. NATUR UND UNSCHULD IN »DIE VERZAUBERUNG«

In den *Philosophischen Untersuchungen* bemüht Wittgenstein ein Gleichnis über Schachteln mit gleichem Inhalt: »Angenommen, es hätte jeder eine Schachtel, darin wäre etwas, was wir ›Käfer‹ nennen. Niemand kann je in die Schachtel des Anderen schauen, und jeder sagt, er wisse nur vom Anblick seines Käfers, was ein Käfer ist.« Das Ding in der Schachtel, meint Wittgenstein, würde niemandem dienen, es sei noch nicht mal »ein Etwas, denn die Schachtel könnte auch leer sein«.[28] Die Sprache schafft also autonom vom Willen ihrer Benutzer:innen unnütze Vorstellungen und das nihilistische Erkennen von Leere.

Glaubt man Cavell, sind ebendieser Überfluss an Überflüssigkeit und die zahllosen Abwehrmaßnahmen gegen die Anerkennung dieser Leere als ein Zeichen für den metaphysischen Widerstand aller Akteur:innen im klassischen Screwball zu sehen. Sie kämpfen und sprechen aktiv gegen die Sprachverwirrungen des Alltagslebens an, reden sich in Beziehungen rein und wieder raus, und sie stottern, stammeln und stolpern dabei unentwegt, wie Kinder, wenn sie zu viel auf einmal erzählen wollen oder beim Loslaufen über die eigenen Beine fallen.

Regression ist für Cavell wesentliches Kriterium für authentische *remarriage*: Die Akteur:innen müssen sich mental in Kinder zurückverwandeln, wieder sprechen lernen, ihre Abhängigkeit von der Zuneigung der anderen anerkennen, ohne deswegen das Jammern darüber einstellen zu müssen. Männer dürfen keine Scheu haben, sich möglicherweise wie Trottel aufzuführen, Frauen nicht, sich zu besaufen. Cavell schreibt hierzu:

> Almost without exception these films allow the principal pair to express the wish to be children again, or perhaps to be children together. In part this is a wish to make room for playfulness within the gravity of adulthood, in part it is a wish to be cared for first, and unconditionally […]. If it could be managed, it would turn the tables on time, making marriage the arena and the discovery of innocence.[29]

Allerdings sind die Verhältnisse in Paulus' Screwball moralisch komplizierter – in klassischen Remarriage-Komödien werden die Pärchen zwar wieder zu Kindern, aber sie haben keine. Cavell führt ihre auffällige Abwesenheit im Subgenre darauf zurück, dass sie die Authentifizierung der wiedererweckten Gefühlen für die andere unglaubwürdig erscheinen ließen: »The direct implication is that while marriage may remain the authorization for having children, children are not an authentication of marriage.«[30]

28 Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, § 293.
29 Cavell, *Pursuits of Happiness*, S. 60.
30 Ebd., S. 58.



DIE VERZAUBERUNG



DIE VERZAUBERUNG

Eine *remarriage*, die bloß in Rückbesinnung auf das seelische Wohl von Kindern stattfände (nur aus reiner Vernunft), wäre eine falsche oder unechte Form von *remarriage*. Bei Paulus hingegen haben die Ehepaare alle Kinder. Und anders als in den Screwballs bei Cavell betrügen sie sich gegenseitig, statt an der Authentifizierung ihrer Gefühle füreinander zu arbeiten.[31] Paulus' Figuren gehen erwachsener und moralisch fragwürdiger mit ihren Ehepartner:innen um. In den alten Remarriage-Komödien wirken die Paare eher wie spielende Kinder, die sich nur unschuldig necken und zanken, aber gewisse Anstandsregeln nie übertreten. Hildy (Rosalind Russell) hat in HIS GIRL FRIDAY einen Verlobten (Ralph Bellamy), aber die Scheidung von ihrem ehemaligen Boss Walter (Cary Grant) ist offiziell – und im Einvernehmen – vollzogen. Katharine Hepburn entscheidet sich in THE PHILADELPHIA STORY für eine *remarriage* mit ihrem Ex (wieder Cary Grant) statt für eine *marriage* mit James Stewart, auch wenn niemand recht weiß, ob an dem feuchtfröhlichen Abend nicht doch etwas gelaufen ist, immerhin waren alle sturzbetrunken. Die aufdringlichen Avancen eines regelmäßigen Hausgasts (David Wayne) lässt Amanda (wieder Katharine Hepburn) in ADAM'S RIB unbeantwortet, obwohl ihre Rachegefühle gegenüber dem Titelhelden (Spencer Tracy) dadurch leicht ventiliert wären. Skrupel und Treue sind den Akteur:innen in Paulus' Screwball hingegen fremder.

DIE VERZAUBERUNG spielt das Motiv der Rückverwandlung von Erwachsenen in Kinder ebenfalls durch, und zwar in einer Umgebung, die wie keine zweite für Ursprung und Unschuld steht: die Berge und der Wald. Die moderne Tendenz zur Idealisierung von beidem war schon Ulrich in Musils *Mann ohne Eigenschaften* ein Dorn im Auge. Eine Flirtszene aus dem Roman ist eine Vorwegnahme von Screwball: Ulrich bezeichnet gegenüber einer Bekannten in der Straßenbahn, die gerade in die Berge fährt (raus aus Wien – endlich Urlaub!), die Naturliebe von Städter:innen als ein Hirngespinst. Sein Mansplaining tötet die romantische Anziehung zwischen beiden unverzüglich ab:

> Ulrich sprach von der Landflucht der Bauern, die es nach der Stadt ziehe. Fräulein Strastil bezweifelte, daß er elementar genug fühle. Ulrich behauptete, elementar sei neben Essen und Liebe die Bequemlichkeit, aber nicht das Aufsuchen einer Alm. […] Daß sie solchen Worten mit einer Hahnenfeder am Hut zuhöre, bereitete ihr die einzige Genugtuung und bestärkte ihre Freude an der Einsamkeit, der sie entgegenreiste.[32]

31 Das Paar muss sich vergewissern, dass die Gefühle füreinander echt sind. Eine Erkenntnis wird gewonnen, aber sie muss erst beglaubigt werden. Ist sie wahr? Wie lebensfähig ist sie? Diese Fragen und der Prozess, den sie anstoßen, sind in den Filmen sehr wichtig. Die Figuren reden sich miteinander heiß, weil sie sich absichern wollen, ob sie im Guten wie im Schlechten füreinander geschaffen sind oder nicht.

32 Robert Musil, *Gesamtausgabe*, Bd. 3: *Der Mann ohne Eigenschaften 3*, hg. v. Walter Fanta, Salzburg/Wien: Jung und Jung 2017, S. 329–330.

In DIE VERZAUBERUNG geht es v. a. um die Ambivalenz von Naturerfahrungen, wenn man eigentlich modern und aufgeklärt genug ist, um ihren künstlichen Charakter zu durchschauen, aber zu romantisch und abergläubisch geblieben ist, um nicht doch von Bäumen und Bergen betört und beeinflusst zu werden. Der Handlungsort ist weit oben, in einer gebirgigen Gegend von Salzburg gelegen: ein Paradies über den Wolken, zumindest aus naturidealistischer Tourist:innensicht.

Nelly Bahr und Walter Fendler würde Ulrichs Kritik an moderner Naturschwärmerei (»Rousseauismus, ein verwickeltes und sentimentales Verhalten«)[33] wohl ebenfalls zum Weghören animieren. Sie vollziehen ihre *remarriage* draußen, beim Wandern und auf Dorffesten, beide sind Tatmenschen und Naturliebhaber:innen. Karin Fendler und Dr. Helmut Bahr sind das exakte Gegenteil, nämlich Eigenbrötler:innen und Stubenhocker:innen. Helmut bricht sich gleich am Anfang, bei einem kurzen Spaziergang in der Gegend, ein Körperteil und verbringt den Rest des Films versehrt im Schlafzimmer. Die Natur und er stoßen einander natürlich ab. Karin ist eine gestandene Dame – sie ruht sich nach der Ankunft im Hochgebirge lieber unbeweglich auf der Wiese aus, statt anstrengende Wanderungen auf sich zu nehmen. Genau wie Nelly und Walter passen auch Karin und Helmut eigentlich besser zusammen – wie schon Simon und Helga in DU BRINGST MICH NOCH UM –, sie sind nur in die falsche Beziehung und dadurch ins falsche Leben gestolpert.

›Gleich und gleich gesellt sich gern‹ ist jedoch nicht das Motto von Screwball: Die Erfahrung von Gegensätzlichkeit – Naturliebe oder Naturskepsis? – im *Mann ohne Eigenschaften* nimmt die Reibung als wesentliches Moment moderner Flirterei bereits vorweg, ohne schon ihr Potential einzulösen. Im Screwball wären Ulrich und Fräulein Strastil vermutlich noch etwas trinken gegangen oder zusammen ins Umland gefahren, je nachdem, wer sich durchgesetzt hätte. Und höchstwahrscheinlich wären sie am Ende als Liebespaar zurück nach Wien gereist.

Die Affären werden im Alpen-Screwball von Paulus draußen (Nelly und Walter) oder drinnen (Karin und Helmut) vollzogen. Überschneidungen entstehen immer erst, wenn bei öffentlicher Grillgelegenheit die beiden Familien zusammenkommen, die dasselbe Hüttenhotel miteinander teilen. Nelly und Walter kommen sich daher nie (zumindest bis zum Finale nicht) mit Karin und Helmut in die Quere. Dass Karin und Helmut Entspannung und Häuslichkeit bevorzugen, verlagert ihr Stelldichein zwangsläufig nach drinnen, in das hölzerne Bauernhaus am Rande der Zivilisation. Ein knisterndes Rededuell entbrennt schließlich zwischen ihnen. Sie geben sich intellektuell und zynisch. Ein Spiel zwischen Erwachsenen, aber nicht weniger kindisch als das naive Herumtollen von Nelly und Walter in der idyllischen Postkartenlandschaft.

33 Ebd., S. 330.

Relativ plötzlich gerät das frivole Treiben der untreuen Eheleute ins Schleudern. Die Verbindung stockt. Fendler-Bub (Maximilian Schulz) und Bahr-Mädchen (Henrike Kresser) haben sich wie Hänsel und Gretel im Wald verirrt. Durch das Näherrücken der Familien sind sich auch die Kinder nahegekommen. Daraus ist eine neue Konstellation hervorgegangen: Fendler-Bub und Bahr-Mädchen sind jetzt Freund:innen, vielleicht sogar ein frühes Liebespaar. Ihre Verirrung im Wald ist nah an der Prämisse für Screwball-Situationen: Der Junge hat vom Vater gehört, dass es Geister in der Gegend gibt – er will das Mädchen beeindrucken –, sie ist mutig genug für eine Reise, um der Sache auf den Grund zu gehen. Im *Mann ohne Eigenschaften* hatte Ulrich die Möglichkeit, mit Fräulein Strastil in die Berge zu fahren, noch desinteressiert ausgeschlossen – sie hätte das Angebot nicht minder als peinliche Übertretung seiner Befugnisse als Bahnbekanntschaft empfunden und ihn höchstwahrscheinlich zurückgewiesen. Im Screwball wären beide definitiv miteinander durchgebrannt, denn hier ist die Neugier und Verwegenheit der Figuren immer größer als der mögliche Verzicht auf Erkenntnis und Wissen.

Die Entdeckerlust teilt der Bub in der VERZAUBERUNG mit den Naturforschern des Genres: mit Henry Fonda als Schatzsucher in THE LADY EVE und Cary Grant als Saurierexperte in BRINGING UP BABY (Frau Strastil im *Mann ohne Eigenschaften* ist übrigens Astronomin, Ulrich Mathematiker und Hobbyphilosoph). Die Aufklärungslust hat das Mädchen mit der Investigativjournalistin in HIS GIRL FRIDAY und der Frauenrechtsjuristin in ADAM'S RIB gemein. Dass »Eve« und »Adam« in zwei Titeln klassischer Remarriage-Komödien vorkommen, ist für Cavell übrigens kein Zufall. Die Vorstellung reiner Unschuld, die in der Bibel durch Erkenntnisinteresse und Geschlechterdynamik ihre Ursprünglichkeit und Moral verliert, ist auch bei Paulus stille Referenz.

Die Kinder wollen noch nicht ihre Emotionen und Sexualität, aber (rein intellektuell) eine Vorstellung überprüfen: Hat sich der Fendler-Vater das Märchen mit den Waldgeistern nur ausgedacht, oder gibt es sie wirklich? Skepsis und Aberglaube halten sich die Waage: Der Unterschied zwischen Fiktion und Wirklichkeit oder, besser, zwischen Käfer und Schachtel ist den Kindern noch nicht restlos bekannt.

Am Hüttentisch, während die verlorenen Kinder von Rettungskräften gesucht werden, kommt es zwischen den Fendlers und den Bahrs zur Offenbarung: Wieder schneidet Paulus zwischen den *talking heads* hin und her, als sie sich über Walkie-Talkies gebeugt überkreuz miteinander streiten. Jäh ist alles aufgeflogen. Falsch verstaute Habseligkeiten (aufgeladen mit romantischer Bedeutung) erbringen den Beweis. Die Affären sind gelaufen. Obwohl der Verwechslungseffekt in der Restaurantszene aus DU BRINGST MICH NOCH UM wiederholt wird, ist er diesmal bedrückender. Im alten Screwball wirbelten oft Tageszeitungen mit reißerischen Schlagzeilen ins Bild. ›Realitätsschock!‹, würde sie hier lauten müssen: Junge und Mädchen könnten für immer verschwunden sein, vom Dickicht absorbiert, draußen, in Nachtschwärze.

Der unverzügliche Abbruch beider Affären und die erzwungenen, nur halbechten *remarriages* zwischen den ursprünglichen Eheleuten sind vor dem Hintergrund der sich auftuenden Schuldfrage die einzig vernünftige und ethisch korrekte Reaktion auf das Verschwinden der Kinder. Nachdem sie im Finale gerettet werden konnten und wieder bei ihren Eltern sind, haben sich die Konflikte zwischen den Ehepartner:innen aber keineswegs gelöst. Sie wurden bereits erkannt, sind aber noch lange nicht angegangen worden. Dr. Helmut brummt etwas von eingeschlafenen Gefühlen, aber zu einem so frühen Zeitpunkt kann sich alle Absichtserklärung zur Erneuerung noch als folgenloses Lippenbekenntnis erweisen. Die eigentliche *remarriage* findet in der VERZAUBERUNG nicht zwischen den Erwachsenen statt: sondern zwischen den Eltern und ihren Kindern.

Als Paulus kurz in deren Wahrnehmung eintaucht, schlagen idealistische Naturbetrachtung und Biedermeiertourismus sofort in Weimarer Expressionismus und deutschen Märchenhorror um: Die verloren gegangenen Kinder irren zwischen hohen Baumreihen umher, die sie wie Gefängnisstäbe umschließen. Das Mädchen erleidet einen Nervenzusammenbruch. Der Junge lernt erstmals die Bedeutung des Wortes ›mutterseelenallein‹ kennen. Der stilistische Wechsel veranschaulicht, dass die Kinder Opfer der Spannungen zwischen den Eheleuten sind.

Die Nobilitierung der Kinder zu sympathischen Identifikationsfiguren in der VERZAUBERUNG muss v. a. als Versöhnungsgeste für die beiden Vorgänger aus der Reihe gelesen werden, wo Paulus sie noch als Nörgler:innen und Quälgeister (DU BRINGST MICH NOCH UM) oder Bettnässer und Pseudorebellen (der Kleine, der überall hinpinkelt, der Große mit den rotgefärbten Haaren in REGENTAGE) porträtiert hatte. In beiden Filmen sind sie ein maßgeblicher Grund für die Komplikationen und den frühzeitigen Abbruch laufender Affären. Im dritten Film von Paulus' Screwball-Zyklus sind sie das zwar auch, aber sie wirken autonomer und aufgeklärter.

Die Kinder durchschauen intuitiv, dass die Idealisierung der Natur etwas Naives und Gefährliches ist, und sitzen deshalb lieber vor dem Fernseher. Es ist der kindische Rousseauismus der Eltern, der sie raustreibt, zu abweisender Echtheit und realer Verlorenheit. Sie sind außerdem leiser und zurückhaltender als in den zwei Paulus-Screwballs zuvor, vielleicht sogar ein bisschen erwachsener als ihre Eltern. Ihnen reicht die Phantasie. Sie brauchen keine reale Unterhaltung durch erotische Körperberührungen mit Fremden. Der Ausflug in den düsteren Wald genügt ihnen als Abschreckung vor der Wirklichkeit.

Die *remarriage* mit den alten Partner:innen ist deswegen aber keine falsche oder unglaubwürdige. Die Versöhnungsszenen lassen sogar teilweise an das leise Pathos in THE AWFUL TRUTH von Leo McCarey denken, wenn Cary Grant und Irene Dunne in einer windigen Naturbehausung ihre Gefühle füreinander wiederentdecken. Der stürmische Luftzug und die folkloristische Kuckucksuhr in der Hütte sind für Cavell ein Emblem für die regressive und zyklische Logik klassischer *remarriage*, die auch



DIE VERZAUBERUNG



DIE VERZAUBERUNG

am Ende der VERZAUBERUNG in hölzerner Bergbehausung stattfindet – und das gleich doppelt. Cavell schreibt hierzu: »And here we are, at the concluding image of THE AWFUL TRUTH, watching two childlike figures returning, and meant to return as long as they exist, into a clock-house, a home of time, to inhabit time anew.«[34] Zur symbolischen Ausgestaltung solch hochtrabender Worte würde Paulus' Screwball dennoch kein echtes Pathos auffahren: Sentimentalität kommt erst in JEDER MENSCH BRAUCHT EIN GEHEIMNIS auf, wo Paulus' lakonischer, aber deshalb nie wortkarger Screwball (die Österreicher:innen reden nur langsamer, aber genauso permanent wie die Amerikaner:innen) deplatziert wirkt.

## DIE RACHE DES VATERS. KRÄNKUNG UND ESKAPISMUS IN »JEDER MENSCH BRAUCHT EIN GEHEIMNIS«

Es ist an diesem Punkt notwendig zu betonen, dass *remarriage* nach Stanley Cavell nichts Konservatives bedeutet. Die Möglichkeit, sich jederzeit trennen zu können und ein fundamentales Recht darauf zu haben, ist von den Liebespaaren des Genres bereits in Anspruch genommen worden und bleibt bestehen. *Remarriage* ist kein Aufruf zu mehr Monogamie und Zwangsheirat, aber auch nicht zu totaler Autonomie und Hedonismus. Nach Cavell, der Jude war, war sie vielmehr etwas Sozial-Metaphysisches, etwas, das *revenge* in *reconciliation* verwandelt. Ein neuer Kreislauf wird betreten, Revanche und Repression weichen dem Streben nach *renewal*: »I have at various junctures characterized […] forgiving, the condition of remarriage, as the forgoing of revenge.«[35] Das klingt christlich, aber Cavell vermittelt die Idee mithilfe des Kirchenkritikers Friedrich Nietzsche, nämlich seiner Rede von der Unschuld im ersten Kapitel von *Also sprach Zarathustra*: Unschuld als »Kind und Vergessen, ein Neubeginnen, ein Spiel, ein aus sich rollendes Rad, eine erste Bewegung, ein heiliges Ja-sagen.«[36] Das Kind in der Krippe oder das Sternenkind bei Kubrick (als Symbol nietzscheanischer Wiedergeburt) sind demnach ähnliche Manifestationen einer gleichartigen Idee kosmischer *remarriage*, könnte man sagen.

Paulus' einziges Melodram in seinen Screwballs über Ehebruch und Familienalltag ist am wenigsten *remarriage*, weil das Narrativ aus den Vorfilmen mit der Perspektive von Rache und Ressentiment versetzt und die Subversion von Screwball dadurch entstellt wird. Komisch ist im Grunde nur das Ende, wenn alle wiedervereint im Garten sitzen: Helmut, der vom Weinholen aus dem Keller nie mehr zurückkam und nun mit

34 Cavell, *Pursuits of Happiness*, S. 262.
35 Ebd., S. 261.
36 Friedrich Nietzsche, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. VI/1: *Also sprach Zarathustra*, hg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari, Berlin: De Gruyter 1968, S. 25.

der adretten Caroline angereist ist, für die er seine Frau verlassen hat; Luise, die mit allem allein gelassen wurde und nun herzlich ihre Nachfolgerin begrüßt; der biedere Hausarzt, mit dem sie nun liiert ist; und die vorher komplett verstört gewesenen Kinder im Erwachsenenalter, die alles verziehen haben und nun lachend und tanzend einen trinken. Komisch ist für dieses grelle Happy End der falsche Ausdruck, das Ende wirkt befremdlich. Im Melodram, so scheint es, transformiert *remarriage* zu Kitsch, ein Automatismus, den die Genreverwechslung mit sich bringt.

Eine Szene zeigt ausnahmsweise einen glücklichen Moment aus der Ehe von Helmut und Luise. Die kurz eingestreute Rückblende findet bei Weißwein und beschwingter Klezmer-Musik statt. Luise kommt gerade mit SackerIn bepackt vom Einkaufen zurück. Helmut hat es sich im Schanigarten einer Bar gemütlich gemacht. »Lass uns losmarschieren«, sagt Luise mit militärischer Rhetorik. »Lass uns tanzen«, antwortet stattdessen Helmut hedonistisch und verführt sie zu einem ausgelassenen Tänzchen auf der Straße. Luise wird durch die Erinnerung unverzüglich melancholisch: »Wir haben doch auch schöne Zeiten gehabt, Helmut«, sagt sie zum Pyjamaoberteil ihres geflohenen Manns.

Obwohl der Moment auf den ersten Blick wie *remarriage* anmutet, wirkt er auf den zweiten zu erzwungen und behauptet. Er ist außerdem eine reine oder vollkommen idealisierte Erinnerung, nichts Fortsetzbares oder realistisch Wiedererweckbares. Und noch etwas ist auffällig: In der VERZAUBERUNG bleibt alle Konfrontation mit österreichischer Folklore ambivalent, in JEDER MENSCH BRAUCHT EIN GEHEIMNIS wirkt der exotische Postkartenkitsch hingegen fast ernst gemeint, bürgt in der Klezmer-Tanzszene sogar für authentische Liebe. Als moralische Kompensation für das fragwürdige Machoverhalten des Vaters und den früheren Sadismus der Mutter gegen ihn kommt die Rückblende zudem nicht an. Zur *marriage* gehören einseitige und revanchistische, zur *remarriage* reziproke Demütigungen, welche die Zuneigung der Partner:innen füreinander wieder auffrischt.

Tatsächlich handeln die anderen Rückblenden von der täglichen Pein, die Helmut durch spitze Bemerkungen und öffentliche Bloßstellungen seitens Luise erleiden musste. Die Handlung in der Gegenwart zeigt derweil die Reaktionen der Kinder im Erwachsenenalter auf die unangekündigte Flucht ihres Vaters: Sie sind ernstlich traumatisiert, reisen ihm der Reihe nach hinterher und haben gleichzeitig das Liebesleid der gekränkten Mutter im Hinterkopf, wenn Helmut jedes Remarriage-Angebot in den Wind schlägt. Genau ein Jahr wolle er seinen Traum verwirklichen, sagt Helmut zu seinen Kindern, nachdem er im Exil wie auf Knopfdruck vom Lehrer zum Zimmer- und Lebemann transformiert ist, dann schaue er noch mal. Es wirkt, als würde er von einem aufgeschobenen Termin beim TÜV sprechen. – Cavell hätte eine solche Form der mechanisch-bürokratischen *reevaluation* gewiss nicht als *remarriage* anerkannt. Und im Grunde gibt Paulus dem recht, wenn es mit der romantisch-sexuellen Wiederverheiratung von Helmut und Luise letztlich nichts wird. Fragwürdig ist v. a., dass

Luise zur Heiligen werden muss und Helmut zum Bohemien rückmutieren darf, damit ohnehin nur eine Pseudo-*remarriage* gelingt.

Dennoch bleibt zu fragen, woher es kommt, dass JEDER MENSCH BRAUCHT EIN GEHEIMNIS im Gegensatz zu den drei früheren Paulus-Screwballs nicht komisch ist, auch nicht in den Momenten, wo er es sein will. Die eifersüchtigen Wahnvorstellungen von Luise, wenn sie Helmut als Rachegeist im Fernsehprogramm herumspuken sieht, wollen definitiv komisch sein. Aber der Witz wirkt unangebracht, wenn nicht sogar zynisch, weil er voll auf Kosten von Luise geht.

An einer Stelle in *Pursuits of Happiness* wirft Cavell die Frage auf, warum ein Melodram wie RANDOM HARVEST (1942), das Mervyn LeRoy in einer Blütephase des Screwball gedreht hatte, nicht witzig sei, obwohl es mehr oder weniger dieselbe Geschichte von Scheidung und Wiederverheiratung – also von *remarriage* – erzähle wie THE PHILADELPHIA STORY.[37] Seine Antwort: Es hat damit zu tun, dass die Figuren in Melodramen ihr eigenes und das Begehren der anderen noch nicht begriffen haben, ihre Wortkargheit und Konfliktangst halten sie vom Stottern, Stammeln und Stolpern ab, »the air going out of Gable's tire; Grant's being dressed in a negligée or covered with feathers; Fonda's repeated fallings; Tracy's dizziness and stuttering in court«.[38]

Anders als in DU BRINGST MICH NOCH UM, wo das Augenrollen von Simon eine kontinuierliche Reaktion auf die Standpauken und Bitten von Anette ist, teilen Helmut und Luise in JEDER MENSCH BRAUCHT EIN GEHEIMNIS keinerlei Ticks miteinander, weil sie keine haben. Ihr Verhältnis zueinander oszilliert auch nicht (wie es genderprogressiver Screwball immer schon getan hat) zwischen Rollenzuschreibungen wie männlich/weiblich, passiv/aktiv, privat/öffentlich – ihr Denken bleibt felsenfest binär. Die ›männliche‹ Metamorphose (Pantoffelheld wird Lebemann) und die ›weibliche‹ Metamorphose (Hausdrache wird Heilige) laufen in entgegengesetzten Richtungen ab, aber gerade dadurch problematischen Geschlechterklischees in die Arme.

Screwball hat die Relevanz äußerer Zuschreibungen für die Genese von Identität und Selbstbild nie heruntergespielt, aber das zu strenge Denken in solchen Gegensätzen auch immer als kindisches Hirngespinst von Erwachsenen desavouiert. Clark Gables Mansplaining in IT HAPPENED ONE NIGHT (Claudette Colbert soll ihren Donut endlich richtig in den Kaffee dippen) wird von ihr befolgt, aber später durch ihren Mini-Striptease gerächt (sie zeigt einem Autofahrer ihr nacktes Bein). Spencer Tracys Rückeroberung von Katharine Hepburn in ADAM'S RIB setzt voraus, dass er sein väterliches Gönnergehabe ablegt und seine Rolle als ›maskuliner‹ Macher persifliert: Er gibt sich dem Rivalen gegenüber als eifersüchtiger Ehemann mit Pistole aus, aber

37 Cavell, *Pursuits of Happiness*, S. 30.
38 Ebd., S. 197.

die Waffe ist aus Schokolade und die Tränen sind nur gespielt. Hepburn triumphiert ein zweites Mal, nachdem sie ihn kurz zuvor im Gericht geschlagen hat – bei einem Fall, der die hochfeministische Frage behandelt, ob die betrogene Ehefrau nicht dasselbe Recht auf Rache an ihrem Gatten und seiner Geliebten hat wie im umgekehrten Fall, wenn der Mann ein Verbrechen aus Leidenschaft begeht.

Auch in Paulus' Screwball machen sich die Männer sehr oft zum Trottel – verliebt wirken sie kaum anders, als wenn sie betrunken sind. Der Unterschied besteht eher in der Frequenz, mit der sie verliebt oder besoffen sind. Ersteres passiert im Leben bekanntlich selten. Letzteres ist hingegen immer möglich. Der Alkohol ist eine weitere Obsession des klassischen Screwball, die Paulus zitiert. Beinahe alle Figuren, ob männlich oder weiblich, trinken regelmäßig: am Abend Wein, im Gasthaus Bier, zur Feier Sekt. Das war im alten Screwball, der bevorzugt im Garten (IT HAPPENED ONE NIGHT), in Bars (BRINGING UP BABY) und manchmal sogar auf Kreuzfahrtschiffen (THE LADY EVE) spielte, nicht anders. Die Sauferei beschleunigt die Bereitschaft der Männer – aber auch der Frauen – zu offener Selbstironie.

Simon und Helga machen sich in DU BRINGST MICH NOCH UM gemeinsam über das Klischee des tangotanzenden Affärenpärchens in Liebeskomödien lustig, während sie gerade in aller Öffentlichkeit Tango tanzen. Er, passioniert: »Du bringst mich noch um.« Sie, abgeklärt: »So weit kommt es nicht.« Sie tun es nicht allein und jede für sich – anders als Luise und Helmut in keiner essentialistischen Entgegensetzung zum Geschlecht ihres Gegenübers –, sie tun es ironisch und als gemeinsame Geste – in Übereinstimmung und Ablehnung eines dummen Geschlechterklischees, als symbiotisches Liebespaar.

Über den subversiven Feminismus im klassischen Remarriage-Genre schreibt Cavell: »we are permanently in doubt who the hero is, that is, whether it is the male or the female, who is the active partner, which of them is in quest, who is following whom«.[39] Nach Cavell verweigert Screwball jede Antwort darauf, wer wen verfolgt, wirklich oder imaginär. Binäre Kategorisierungen werden gemieden oder durcheinandergewirbelt (wie im Tanz von Simon und Helga, nicht wie in dem von Helmut und Luise). Es gibt weder pathologische noch gesunde Figuren, verrückt sind immer beide – oder halt deppert, wie es in Bezug auf Paulus' Screwball idiomatisch korrekt heißen muss.

39 Ebd., S. 122.

## FAZIT

Sarah Greifenstein beschreibt in ihrer Untersuchung klassischer Screwball-Komödien die tiefgreifenden Veränderungen der visuellen Ausdrucksformen des Hollywood-Kinos, als der Tonfilm aufkam. Der gesprochene Dialog ergänzte die Bilder bald nicht mehr nur um eine weitere Wahrnehmungsebene, sondern beeinflusste auch ihre Komposition und Ordnung. Die Praxis des unsichtbaren Schnitts und des stabilen Sounds, der die tonale Umgebung in den Hintergrund verbannte, setzte sich durch. Filme blieben nicht länger auf die stumme Präsenz abgebildeter Körper reduziert, sondern erhoben ihre Stimmen zur affektiven Instanz.[40] Stimmen wurden den Bildern nicht einfach nur hinzugefügt, sie veränderten die Bilder. Diese würden als vokale Klänge »zusammenkommen und sich in das Bild einschreiben, [...] in ihm zirkulieren.«[41] Die Screwball-Komödie habe den Typus des affektiven Stimmbilds gleichwohl variiert, indem sie neue Formen wie rhythmische Interaktionen, stimmliche Instrumentierungswechsel und Disharmonien durch gleichzeitiges Sprechen hervorbrachte. Dadurch habe die Screwball-Komödie gleichsam auch das kinematografische Bild an sich »musikalisiert«,[42] hält Greifenstein fest.

Während sich im kommerziellen Erzählkino allerdings bald die Tendenz etablierte, die komplexen Wechselwirkungen, die sich aus der Synthese von gesprochenem Dialog und visuellem Bild ergeben, zu nivellieren, förderte die Screwball-Komödie sie subversiv zutage. In den Ehe- und Fremdgehkomödien von Wolfram Paulus neigt der visuelle Konventionalismus durch eine wirre Mehrstimmigkeit in Folge von überkreuzten Paarkonstellationen immer wieder zu dezenten Normabweichungen. Die standardisierten Bildfolgen geraten durch den gesprochenen Dialog regelmäßig aus dem Takt. Schuss-Gegenschuss-Montagen verlieren sich in einem Gewirr aus falschen Anschlüssen. Die Kommunikation zwischen den Figuren ist von Missverständnissen und Doppeldeutigkeiten geprägt. Wiederholungen und Eintönigkeit erzeugen Verwechslungseffekte. Das macht die eigenwillige Musikalität der Filme aus.

Das eventuelle Misstrauen in die künstlerische Qualität der ästhetisch unauffälligen Produktionen erweist sich angesichts ihrer cleveren Bild-Ton-Gestaltung als haltlos, auch wenn sie zum Zeitpunkt ihres Erscheinens (und zum Teil noch heute) als belanglose Beziehungsfilme abgetan oder schlicht ignoriert wurden. Paulus' Frühwerk blieb von optozentrischen Vorbehalten dieser Art unbehelligt, was nicht verwunderlich ist. Der neue Heimatfilm, dem sich sein Frühwerk zurechnen lässt, genießt im kritischen und akademischen Diskurs größeres Ansehen als die urbane

40 Sarah Greifenstein, *Tempi der Bewegung – Modi des Gefühls. Expressivität, heitere Affekte und die Screwball Comedy,* Berlin/Boston: De Gruyter 2020, S. 84–101, https://doi.org/10.1515/9783110519662.

41 Ebd., S. 94.

42 Ebd., S. 95.

Liebeskomödie. Dabei verlangt eine andere Art von Film auch eine andere Perspektive. Sonst bleiben seine Qualitäten automatisch unbemerkt. Wie hoffentlich vermittelt werden konnte, markieren die untersuchten Filme keinen qualitativen Bruch im Gesamtwerk von Paulus. Er wechselte lediglich das Register, verlor als Filmemacher aber nicht seine Originalität.

Insofern es sich um prinzipiell dialoglastige, klassizistisch inszenierte und mit Wiederholungs-, Verwechslungs-, Spiegel- und Spaltungseffekten operierende Komödien über zeitgenössische Paar- und Geschlechterdynamiken im bürgerlichen Alltagsleben handelt, drängt sich ihr Vergleich mit klassischen Screwball-Komödien geradezu auf. Genauso passen sie zu dem von Stanley Cavell in *Pursuits of Happiness* definierten Screwball-Subgenre der Remarriage-Komödie, insofern (fast) alle mit dem Wiederzusammenkommen entfremdeter oder zerstrittener Ehepaare enden.

Neben dem Herausarbeiten von formalen Konvergenzen und Kontrasten zielte die vergleichende Lektüre darauf ab, auch die Gemeinsamkeiten und Unterschiede im Hinblick auf das jeweilige Sittenbild zu untersuchen, das die Filme zum Zeitpunkt ihrer Entstehung von der gesellschaftlichen Beziehungswirklichkeit zeichneten. Die Paardynamiken werden als repräsentativ dafür angesehen, wie mit der bürgerlichen Vertrauenskrise in dauerhafte monogame Bindungen und die Institution der Ehe umgegangen wurde, die beide Kulturkreise in ihren jeweiligen Epochen (die österreichische zur Jahrtausendwende und die US-amerikanische der 1930er- und 1940er-Jahre) miteinander teilen.

Die Screwball-Komödie sollte nicht zuletzt als Manifestation eines konfliktbereiten und demokratischen Diskursbewusstseins vorgestellt werden. Die Beziehungen, die in ihr auf der Kippe stehen, verlangen den Figuren eine höhere Bereitschaft zum verbalen Austragen von Konflikten ab als in anderen Genres. Sie müssen reden und argumentieren, einen Standpunkt einnehmen oder wieder verlassen können: Nicht das harmonische Rauschen zwischen selbstgenügsamen Individuen, sondern das lautstarke Zanken, Widersprechen und Streiten wird in ihnen als anzustrebende Utopie präsentiert.

Eine Utopie gleichwohl, die ihren Nutznießer:innen keine hormongesättigte neue Liebe beschert. Der These von Claudia Liebrand, die Remarriage-Komödie propagiere eine Konfiguration von *game over* und *restart*, muss daher widersprochen werden.[43] Es ist die Entdeckung des Neuen im bereits Bekannten, die die Figuren am Ende zum Überholten zurücklockt – und zwar gewandelt und aufgeklärt –, nicht im Sinn einer gleichbleibend-zirkulären, sondern einer sich mit jeder Umdrehung erneuernden Bewegung.

43 Claudia Liebrand, »The Trouble with Endings. Schließungsfiguren in Screwball Comedies und Sex Comedies«, in: Anja Gerigk (Hg.), *Glück paradox. Moderne Literatur und Medienkultur – theoretisch gelesen*, Bielefeld: transcript 2010, S. 227–260, S. 227–229, https://doi.org/10.1515/transcript.9783839413685.227.



# FILMBILDUNG




DIE MINISTRANTEN



AUGENLEUCHTEN

# ÜBER FILME, DIE (NICHT) ERZIEHEN WOLLEN

## WOLFRAM PAULUS UND DIE PÄDAGOGISCHEN (UN-)MÖGLICHKEITEN VON KINO UND FERNSEHEN

**IRIS LANER**

Der Mitte der 1980er-Jahre als neue Filmhoffnung Österreichs gefeierte Wolfram Paulus erfuhr zeit seines Schaffens diverse Zuschreibungen: Als Wandelnder zwischen »Heimat und Schatten«[1] wurde er bezeichnet, als einer, der sich »auf Augenhöhe mit seinen jungen Protagonisten«[2] bewegt, als Verniedlicher der ländlichen Idylle[3] oder als Filmemacher, der das »Fragmentarische zum Prinzip«[4] erhebt. Nach seinem hochgelobten Spielfilmdebüt HEIDENLÖCHER im Jahr 1986 und dem Folgeprojekt NACHSAISON (1988) vollendete Paulus mit DIE MINISTRANTEN 1990 seine ersten drei Kinoprojekte, die allesamt in Salzburg angesiedelt sind. Während HEIDENLÖCHER mit wortkargen Schwarzweißbildern in die triste und beängstigende Vergangenheit eines Salzburger Bergdorfs im Zweiten Weltkrieg blickt, wendet sich NACHSAISON dem verschwundenen Glanz des mondänen Kurorts Bad Gastein und dem Schicksal der dort Ansässigen zu. Mit dem finalen Beitrag in der Reihe der drei großen Salzburg-Filme wagt sich der Filmemacher schließlich in einen Bereich vor, der zuvor noch größtenteils unberührt blieb: DIE MINISTRANTEN erforscht die Welt der Kinder, wieder freilich im Salzburger Land und wieder in Verbindung mit einem Soziogramm, welches sich für regionale Weisen des Umgangs, Zusammenlebens und Sprechens interessiert. Mit dieser Arbeit wird der Grundstein gelegt für eine

1 Helmut Schödel, »Wo soll das alles enden?«, in: *Die Zeit*, 1.11.1996, S. 59.
2 Walter Gasperi, »Ein Wegbereiter des Neuen österreichischen Films: Wolfram Paulus«, https://www.film-netz.com/post/ein-wegbereiter-des-neuen-österreichischen-films-wolfram-paulus.
3 Sonja Schachinger, »Wenn du eine Botschaft hast, schick ein Telegramm. Wolfram Paulus und seine Filme«, in: Peter Illetschko (Hg.), *Gegenschuß. 16 Regisseure aus Österreich*, Wien: Wespennest 1995, S. 173–191, S. 176.
4 Michael Pekler, »Masseur und Mädchen«, in: *Der Standard*, 3.10.2007, https://www.derstandard.at/story/3053501/masseur-und-maedchen.

Auseinandersetzung mit Erziehung und des Versagens derselben im und durch den Film, das den Filmemacher nicht zuletzt zu einem Filmerzieher macht. Im Folgenden soll dieses (Nicht-)Erziehen, das in und durch Paulus' Filme immer wieder verhandelt wird, ins Zentrum gerückt werden.

DIE MINISTRANTEN, EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN (1996), AUGENLEUCHTEN (2004) und BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES (2012) loten die pädagogischen (Un-)Möglichkeiten von Kino und Fernsehen in unterschiedlichen Weisen aus. Einmal werden Spiel- und Kampfszenarien als Anlass zum Hinterfragen erzieherischer Normen genommen. Einmal untergräbt eine Gruppe von Schüler:innen gekonnt die pädagogische Autorität des Lehrers, um ihre Eigeninteressen durchzusetzen. Einmal verkleidet sich die Suche nach einer Wärme und Aufmerksamkeit spendenden Elternfigur als kindliches Begehren. Und einmal suchen zwei Brüder im Geiste nach ihrer Möglichkeit der Entfaltung in einer jedes Wollen und Freisein verunmöglichenden Situation. Was diese vier Filme trotz ihrer unterschiedlichen Themen, Figurenkonstellationen und Settings teilen, ist das Interesse an der Perspektive von Kindern und Jugendlichen, die jener der Erwachsenen bisweilen unversöhnlich gegenübergestellt wird. Kinder und Jugendliche hinterfragen die herrschenden Normen, Regeln und Verhältnisse. Sie stellen sozial anerkannte Wichtigkeiten infrage. Sie rebellieren, lautstark und offensichtlich oder still und heimlich. Konflikte rücken damit in den Mittelpunkt.

Erziehung, könnte so als Arbeitsdefinition an den Anfang dieses Texts gestellt werden, ereignet sich in einem spannungsreichen Verhältnis zwischen kindlichen und erwachsenen Wirklichkeiten und Wahrheiten. Aus der Sicht der Kinder und Jugendlichen stellt sich die Welt anders dar als aus jener der Erwachsenen, so viel scheinen alle Kinder- und Jugendfilme Paulus' mit derselben Vehemenz zu unterstreichen. Was aber kann Erziehung überhaupt bedeuten, wenn die Hierarchien zwischen Erziehenden und Zöglingen nicht mehr klar zu sein scheinen? Wer erzieht hier wen? Wie kann ein erwachsener Filmemacher sich überzeugend zu diesem Spannungsverhältnis positionieren? Welcher pädagogische Ansatz versteckt sich in dem Versuch, der kindlichen Perspektive Raum zu geben? Und wozu schließlich wird ein solcher Versuch überhaupt gewagt?

## ERZIEHUNG ALS FILMISCHES THEMA

In der Bildungstheorie wird der Begriff der Erziehung gemeinhin in einem Spannungsverhältnis zum Begriff der Bildung positioniert.[5] Während Bildung bereits in den klassischen Diskussionen einen weitestgehend selbstverantworteten Prozess der Entwicklung und Reflexion in der Auseinandersetzung mit der Welt und sich selbst beschreibt,[6] verweist Erziehung auf ein interpersonelles Geschehen, in das mindestens zwei Parteien involviert sind: die Erziehenden und die Zöglinge.[7] Erziehung impliziert in Anbetracht dieser Grundunterscheidung eine hierarchische Struktur, selbst dort, wo sie auf eine Augenhöhe von Lehrer:in und Schüler:in abzielt.[8] Diejenigen, die erziehen, haben eine andere Stellung inne als diejenigen, die erzogen werden. Üblicherweise lässt sich die Rolle der Erziehenden und der Zöglinge nicht einfach umkehren. Gerade institutionalisierte Erziehungsräume wie Kindergärten oder Schulen basieren auf einer klaren Verteilung der Verantwortlichkeiten im pädagogischen System. Laut Hannah Arendt spiegelt sich hierin auch die politische Funktion der Erziehung wider: »Erziehung [ist] ein Mittel der Politik und die politische Tätigkeit selbst [...] eine Form von Erziehung.«[9] Erzogen wird nicht nur in pädagogischen Institutionen; erzogen wird laut Arendt auch im Rahmen der und durch die Öffentlichkeit.[10]

5 Jürgen Oelkers problematisiert dieses Spannungsverhältnis (ders., »Theorie der Erziehung. Ein vernachlässigtes Thema«, in: *Zeitschrift für Pädagogik* 37 [1991], H. 1, S. 13–18).

6 Wilhelm von Humboldt, »Theorie der Bildung des Menschen«, in: ders., *Werke*, Bd. I: *Schriften zur Anthropologie und Geschichte*, hg. v. Andreas Flitner/Klaus Giel, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1960, S. 234–240; Hans-Christoph Koller, *Bildung anders denken. Einführung in die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse*, Stuttgart: Kohlhammer 2012; Andreas Dörpinghaus, »Theorie der Bildung. Versuch einer ›unzureichenden‹ Grundlegung«, in: *Zeitschrift für Pädagogik* 61 (2015), H. 4, S. 464–480.

7 Johann Friedrich Herbart, *Allgemeine Pädagogik aus dem Zwecke der Erziehung abgeleitet*, Göttingen: Johann Friedrich Röwer 1806; Wolfgang Sünkel, *Erziehungsbegriff und Erziehungsverhältnis. Allgemeine Theorie der Erziehung*, 2 Bände, Weinheim: Beltz Juventa 2011.

8 Hannah Arendt beschreibt in diesem Sinn in ihrem bekannten Essay »Die Krise in der Erziehung« das vermeintlich fortschrittliche Erziehungssystem Amerikas in den 1950er-Jahren, die *progressive education*, als rückständig. Hierarchien zwischen Lehrer:innen und Schüler:innen werden hier gegen Hierarchien innerhalb der Gruppe der Schüler:innen getauscht (Hannah Arendt, »Die Krise in der Erziehung«, in: dies., *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken 1*, München: Piper 1994, S. 255–276, S. 262–263). Erziehung kann und sollte ein Autoritätsverhältnis, auf das sie aufbaut, nicht überwinden wollen.

9 Arendt, »Die Krise in der Erziehung«, S. 257.

10 Den öffentlichen Diskurs, welcher von Arendt als politischer Raum *per se* definiert wird, sieht sie in einem klaren Spannungsverhältnis zum Privatleben, dem ihrer Meinung nach aber die eigentliche Erziehungsarbeit gebührt. Bevor die Kinder in die Öffentlichkeit entlassen werden, müssen sie auf die Welt vorbereitet, müssen sie von den Eltern erzogen werden (Arendt, »Die Krise in der Erziehung«, S. 267–269). An dieser Stelle möchte ich nicht über die Haltbarkeit der Arendt'schen These zur Erziehung diskutieren; vielmehr möchte ich sie als Perspektivierung für die Auseinandersetzung mit Wolfram Paulus' Kinder- und Jugendfilmen verwenden.

Erziehung ist so kein unschuldiger Vorgang, der allein dem Zweck des individuellen Erwerbs von Fertigkeiten dienen würde; Erziehung ist vielmehr integraler Bestandteil der politischen Sozialisation. Viele kritische Denker:innen haben sich deshalb auch am Konzept der Erziehung und seiner hierarchischen Natur abgearbeitet.[11] Unter ihnen ist der französische Theoretiker Jacques Rancière, der in seinem Werk *Der unwissende Lehrmeister* einen Vorschlag zur Überbrückung von naturalisierten Machtkonstellationen im pädagogischen Feld macht.[12] Das Konzept der Erziehung steht zwar begrifflich nicht im Vordergrund, aber der Text kreist genau um jene hierarchische Relation, die das Zentrum des Erziehungsgeschehens bildet. Verhandelt wird es unter dem Begriff des Lehrens. Rancières Protagonist ist Joseph Jacotot, ein französischer Lehrer, der flämische Studierende unterrichten soll, die kein Französisch sprechen. Da er selbst mit dem Flämischen nicht vertraut ist, ist er mit der Situation konfrontiert, seine Studierenden nicht instruieren zu können, ihnen nichts erklären zu können, sondern zunächst eine Ebene herstellen zu müssen, auf der Lehrer und Lernende zueinanderfinden. Dieses Zueinanderfinden impliziert eine zumindest partielle Auflösung der Hierarchie zwischen Lehrenden und Lernenden: In Bezug auf die geteilte Mitte begegnen sie sich mit denselben Voraussetzungen, und der naturalisierte Machtmechanismus des Handelns wird infrage gestellt. Jacotot, der vormals souveräne Professor, der sich in der Vormacht des Wissens sah, wird zum Unwissenden, der sich nunmehr auf Augenhöhe mit den Studierenden befindet und ihnen auch dementsprechend begegnen muss.

Das Ringen um die Auflösung der Hierarchien des institutionalisierten Lehrgeschehens, wie es von Rancière in Bezug auf den Raum der Universität beschrieben wird, kann folgendermaßen auf die Frage der Erziehung umgewendet werden: Lehren wie auch Erziehen werden gemeinhin als Handlungsformen verstanden, die auf einem Vorsprung an Wissen wie auch der Autorität der Lehrperson bzw. der Erzieher:in beruhen. Wenn Rancière in Bezug auf das Lehrgeschehen von einer Konfrontation der Lehrperson mit dem eigenen Unwissen spricht, könnte in Bezug auf das Erziehungsgeschehen ebenso von einer Konfrontation der Erziehenden mit der Beschränktheit des eigenen Wissens gesprochen werden, wobei hier weniger primär intellektuelle Aspekte des Wissens als vielmehr das Wissen über das Sein zur Welt gemeint ist.[13] Wissen über das Sein zur Welt ist eine grundsätzliche

11 Sehr prominent äußert sich hierzu Theodor W. Adorno in seinem berühmten Aufsatz »Erziehung nach Auschwitz« (in: ders., *Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmuth Becker 1959-1969*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 92–109). Der Aufsatz kreist um die Frage, wie Erziehung zur Mündigkeit gelingen kann. Siehe zu dieser Debatte Markus Rieger-Ladich, *Mündigkeit als Pathosformel. Beobachtungen zur pädagogischen Semantik*, Konstanz: UVK 2002.

12 Jacques Rancière, *Der unwissende Lehrmeister*, Wien: Passagen 2009.

13 Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: De Gruyter 1966.

Orientierungsfähigkeit, die uns als leibliche Wesen in unserer Umgebung handlungsfähig macht. Die Art und Weise, nicht als Autoritätsperson, sondern als jene, die erzogen werden sollen, zur Welt zu sein, ist in Wolfram Paulus' Filmen ein wiederkehrendes Thema. Nicht der Erwerb von intellektuellem Wissen steht hier im Zentrum der Aufmerksamkeit. Die Universität ist für Paulus nicht von Interesse. Es sind vielmehr niederschwelligere Erziehungsräume, denen er sich in seinen Filmen zuwendet: die Schule, die Kirche, die dörfliche Gemeinschaft, das Elternhaus, das Erziehungsheim, das Internat, der Kinderchor. Und es sind dementsprechend nicht die Lehrenden, die am Abbau der befragten Hierarchien arbeiten. Es sind vielmehr die Kinder, denen in allen genannten Erziehungsräumen die Rolle der Lernenden und Zöglinge zugeschrieben ist. Diese Kinder beginnen gegen die herrschende Ordnung auf unterschiedliche Weise zu rebellieren, schaffen ihre eigenen Wirklichkeiten, Wahrheiten und Wertigkeiten und stellen damit die pädagogische Autorität radikal infrage. Die Effekte dieser Infragestellung werden in den vier Filmen, die in diesem Beitrag im Zentrum stehen, unterschiedlich auserzählt. Gemeinsam ist allen aber das Kreisen um den Bruch der erzieherischen Ordnung und die Umkehr der Rolle von Lehrenden und Lernenden, Erziehenden und Zöglingen. Das Unwissen der Lehrmeister, von dem Rancière spricht, wird damit zu einem wichtigen Motiv, dem ich nun in allen vier Filmen nachspüren werde. Es spiegelt sich nicht nur direkt in einer Unwissenheit der Erwachsenen wider, sondern auch in einem Infragestellen des Wissens der Erzieher:innen durch die Zöglinge.

DIE MINISTRANTEN ist, wie bereits erwähnt, der erste in einer Reihe von Kinder- und Jugendfilmen, die Wolfram Paulus' Œuvre auszeichnet. Der Film spielt in Tamsweg, einem Ort im Salzburger Lungau, und kreist um Pauli (Christoph Schnell), den zehnjährigen Protagonisten. Auf Basis seines theoretischen Grundlagenwissens, das er durch die Lektüre von Abenteuerromanen erworben hat, gründet Pauli die Bande der »Wölfe«. DIE MINISTRANTEN erzählt hauptsächlich von den Vorbereitungen und der strategischen Planung des Kampfs der neu gegründeten und sich in Formation befindenden Bande gegen die erfahrene, etablierte und gefürchtete Bande des Nachbardorfs.

Pauli ist Ministrant und muss als solcher in seinem Alltag nicht nur den Vorschriften von Eltern und Lehrer:innen folgen, sondern untersteht auch dem strikten Regelwerk der Kirche. Obschon erwachsene Lebens- und Arbeitswelten im Film kaum berührt werden, sind doch die Normen der Erwachsenen diejenigen, die als zu torpedierende und zu revidierende im Zentrum stehen. Es ist eine für ländliche Regionen der frühen 1960er-Jahre typische pädagogische Haltung, die im Film damit thematisch wird: Die Erzieher:innen setzen strenge Rahmenbedingungen für das Handeln der Zöglinge, welche im Fall des Zuwiderhandelns bestraft werden. Die Eltern Paulis sind im Film größtenteils absent. Die restriktiven Regeln und die Verbote, die im Rahmen des Erziehungsgeschehens ausgesprochen werden, sind dennoch ein zentrales

Thema des Films und werden v. a. in pädagogischen Institutionen verortet. Neben der Schule und dem Freizeitverein tritt die Kirche als Autorität auf, die erzieht, indem sie Regeln aufstellt, denen zu folgen ist. Werden diese Regeln nicht befolgt, so wird getadelt, gedroht bis bestraft. Erziehung basiert auf einer weitestgehend gesellschaftlich akzeptierten Hierarchie und wird vorrangig im Rahmen einer ›schwarzen‹ Pädagogik umgesetzt, die durchaus auch handgreiflich wird, wie etwa wenn Paulis Lehrerin (Monika Hucek) diesen am Haarschopf packt, weil er ihr unter den Rock geschaut hat. Einzelne Erziehungsfiguren wie der Pfarrer (Johannes Thanheiser) oder der Kooperator (Martin Abram) setzen ihre Erziehungsarbeit auch als personalisierten, belehrenden Dialog um, in dem sehr klar Handlungsmöglichkeiten aufgezeigt werden.

Die Kinder, allen voran Pauli, sein Freund Sepp (Gerald Bachler) und die burschikose Maria (Petra Obinger), erkennen diese Normen zwar vordergründig an, stellen aber an jenen Orten, die vom erwachsenen normativen System übersehen werden, bewusst ihre eigenen Regeln auf. Diese basieren nicht weniger auf Hierarchien. Pauli strebt damit selbst nach seiner Rolle als Erziehungsfigur, indem er in den heterotopen Orten des kindlichen Lebens die anderen Kinder zu strategischen Kämpfer:innen erziehen will.[14] Die Kinder formieren sich als Bande im Sägewerk oder im Wald, abseits des dörflichen Treibens. Hier arbeiten sie mit fieberhaftem Ernst an der Etablierung einer eigenen Gesellschaftsform und eines damit verbundenen alternativen Normensystems. Das kindliche Spiel wird so gerade nicht als frei und lustvoll in Szene gesetzt. Es hat eine sehr klare Determination, es gibt ein Ziel, das unbedingt erreicht werden soll. Pauli ist der kindliche Held, dem kaum ein Lächeln über die Lippen kommt und der verbissen an der erfolgreichen Umsetzung eines neuen Regelsystems arbeitet, in dem es letztlich um das Recht des Stärkeren und Überzeugenderen geht.

Spielerischer als in DIE MINISTRANTEN zeigen sich die Protagonist:innen in EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN. Auch hier steht eine Gruppe von Kindern im Zentrum der Erzählung: Kathi (Judith Feldner), Hannes (Philipp Prandstätter) und Joschi (Georg Aigner), allesamt große Fußballfans. Ihre Rebellion gegen die erzieherischen Autoritäten, allem voran gegen ihren Lehrer (Martin Abram), erwächst dabei anders als bei Pauli und seiner Bande nicht aus einer durch Abenteuerromane befeuerten Phantasie über die Etablierung einer eigenen Gesellschaftsordnung. Sie ist vielmehr situationsbedingt: Die drei Schüler:innen wollen den Schulausflug in die Stadt

14 Wenn sich die Kinder zwischen den Holzstapeln oder im Wald treffen, werden damit Orte betreten und belebt, denen keine festgelegte Funktionsweise im gesellschaftlichen System zukommt. Es sind Räume, die normalerweise ungenutzt bleiben und quer zu den belebten und genutzten Räumen einer Gesellschaft oder dörflichen Gemeinschaft stehen. Mit Michel Foucault könnten sie insofern als ›andere Räume‹, als Heterotopien verstanden werden (Michel Foucault, *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013). Heterotopien stehen nach Foucault immer in einem Spannungsverhältnis zu den in ihrer Funktion klar definierten Räumen in einer Gesellschaft und stellen die herrschenden Normen damit ein Stück weit infrage.

Salzburg unerlaubterweise für den Besuch eines Fußballspiels nutzen. Nachdem sie in der Hitze des Gefechts den Schulbus für die Heimfahrt verpassen, müssen sie sich selbst in der fremden Stadt organisieren. Sie versuchen, aus dem Schlamassel, in den sie sich gebracht haben, wieder herauszukommen, und treffen dabei auf einen Diamantendieb (Rolf Zacher). Diese Begegnung mündet in einer wilden Verfolgungsjagd mit abschließendem Happy End.

EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN spielt in der Gegenwart der 1990er-Jahre. Die Idee von Erziehung, die im Film im Zentrum steht, ist daher auch weniger an so unantastbaren traditionellen Institutionen wie der Kirche orientiert. Es ist v. a. der Lehrer, der als Erzieher infrage gestellt wird, da er nicht nur im Vermitteln der richtigen Werte versagt, sondern auch daran scheitert, die Schüler:innen vom Schulausflug wieder zurück nach Hause zu bringen. Die Kinder unterwandern die Autorität, die ihm durch seine institutionelle Funktion zugewiesen ist. Sie hören nicht auf ihn; nicht aus Prinzip, sondern weil sie ihren eigenen Interessen den Vorzug geben. Sie wollen Spaß haben. Die Kinder untergraben aber nicht nur die Autorität des Lehrers, sondern auch anderer Erwachsener. Die Polizei wird ebenso an der Nase herumgeführt wie der Diamantendieb, mit dem sie in Kontakt kommen. Auch wenn sie sich durch ihr abtrünniges Verhalten immer weiter in die Misere zu manövrieren scheinen, ist ihr Widerstand gegen die erzieherischen Normen letztendlich doch nicht zu ihrem Schaden. Ihr Verhalten hat ihnen dagegen ein großes, spannendes, höchst spielerisches Abenteuer beschert. Auch wenn die Ausreißer:innen am Ende wieder zurückkehren und sich in das System der Erwachsenen einfügen, kann ihre Rebellion bis zu einem gewissen Grad als erfolgreich angesehen werden. Die Perspektive der Kinder wird in kaum einem anderen der Kinderfilme Paulus' so unbeschwert eingefangen wie in EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN, für den der Filmemacher nicht nur vor, sondern auch hinter der Kamera intensiv mit Kindern gearbeitet hat. Kinder waren an der Entwicklung der Geschichte ebenso beteiligt wie an der Umsetzung des Films.[15]

Auch AUGENLEUCHTEN ist in der Gegenwart angesiedelt, allerdings zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Die beiden Protagonist:innen Wastl (Dominik Leeb) und Franziska (Nadja Vogel) leben wie die Kinder in den übrigen Filmen im Dorf, diesmal nicht im Land Salzburg, sondern im benachbarten Oberösterreich. Waren die Themen Freundschaft und Liebe in den beiden bereits besprochenen Werken zwar mitthematisch, standen aber nicht im Zentrum, so konzentriert sich dieser Film ganz darauf. Wastl, der nach dem frühen Tod der Mutter (Marie Colbin) alleine mit seinem Vater (Andreas Pühringer) lebt, wird als einsames, selbstbezogenes und sich immer wieder in die eigene Phantasiewelt flüchtendes Kind dargestellt. Franziska, die sechs Jahre ältere

15 Der Film entwickelte sich aus einem Projekt der Leoganger Kinder Kultur Werkstatt. Siehe dazu die Website, auf der die Zusammenarbeit von über 100 Kindern mit Wolfram Paulus, Hans Weyringer und Hubert von Goisern dokumentiert ist: http://www.lkk.at/home.htm.

Jugendliche, ist trotz ihrer Arbeit im Gastgewerbe und ihrer präsenten Adoptiveltern nicht minder einsam. Beieinander finden die beiden Rückhalt. Wastl weckt in Franziska mütterliche Instinkte, und sie beginnt sich liebevoll um den Jungen zu sorgen. Franziska wiederum wird Wastl zum Muttersatz und gleichzeitig zum Objekt seines erwachenden, vorpubertären Begehrens. Gemeinsam schmieden sie Pläne, wie Wastl trotz der Absenz seines LKW fahrenden Vaters dem Aufenthalt im Internat entkommen kann und wie Franziska statt ihrer Lehre eine Tanzausbildung in Salzburg beginnen kann.

Die Erziehungsverhältnisse, die in AUGENLEUCHTEN infrage gestellt werden, lassen sich auf unterschiedlichen Ebenen lokalisieren. Zunächst ist es die innerfamiliäre Erziehungsarbeit, die in beiden Familienkonstellationen problematisiert wird: Wastls alleinerziehender Vater schafft es aufgrund von Überforderung und der fehlenden Zeit zu Hause nicht, ihn zu erziehen, weshalb das Jugendamt in Form von Frau Bauer (Alice Schneider) regelmäßig an die Tür klopft. Franziskas Adoptiveltern formulieren Erwartungen und Lebenspläne, die für Franziska nicht akzeptabel sind. Die Vorstellungen der Erwachsenen kollidieren mit ihren eigenen Wünschen und Träumen, weswegen sie deren Autorität in offen ausgetragenen Konflikten infrage stellt. Wastl und Franziska machen daher ihre eigenen Regeln, wobei sie in ein eigenartiges Verhältnis zueinander treten. Franziska übernimmt als die Ältere und der vermeintliche Mutterersatz fast selbstverständlich zunächst die Rolle der Erzieherin. Dieses Verhältnis kehrt sich an neuralgischen Punkten allerdings immer wieder um, und Wastl beginnt, Franziska ein Stück weit zu erziehen. Dieses erzieherische Hin und Her findet schließlich in einer Trennung seinen Abschluss, die beide aber ein Stück weit von ihren Abhängigkeiten emanzipiert.

Die zwischenmenschlichen Dynamiken im Rahmen der Freundschaft sind auch das zentrale Thema des letzten Jugendkinofilms von Paulus: BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES. Der Film greift einen historischen Stoff auf und führt zurück in die Endphase des Zweiten Weltkriegs. Alex (Lorenz Willkomm) und Ferry (Johannes Nussbaum) teilen nahezu alles: von ihrer Liebe für die Musik über das erwachende sexuelle Begehren für Mädchen und Frauen bis zu ihrer frühreifen Haltung der Lebenswelt gegenüber. In Zeiten des Kriegs sind die regelmäßigen Luftangriffe für beide traurige Realität. Um den Sohn zu schützen, soll Ferry auf Geheiß seiner Eltern im Rahmen der Kinderlandverschickung nach Tschechien reisen, um dort wie Tausende andere Kinder und Jugendliche vom Kriegsgeschehen verschont und im Sinn der NS-Ideologie erzogen zu werden. Alex' Eltern wollen dagegen nicht, dass ihr Kind ebenfalls verschickt wird, sodass die beiden Burschen schließlich einen Plan schmieden, der ihnen die gemeinsame Reise nach Tschechien erlaubt.

Im dortigen Internat sind Erziehungsmaßnahmen ein großes Thema. Es herrscht das Recht des Größeren und Stärkeren. Jugendliche erziehen Kinder und andere Jugendliche durch Drill und Schikane. Körperliche Betätigung steht eindeutig über



EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN




DER SCHATZ, DER VOM HIMMEL FIEL

intellektuellem Engagement. Paulus selbst schreibt über den Hintergrund der Kinderlandverschickung folgende Zeilen:

> [D]ie Kinder sollten den Eltern entfremdet und völlig in der nationalsozialistischen Doktrin erzogen werden […]. Jugend soll durch Jugend geführt werden – entsprechend waren es 15 bis 19jährige [sic] HJ [Hitler-Jugend]-Führer, welche die KLV [Kinderlandverschickungs]-Lager leiteten, und sogar das riesige Heer an Lehrer, [sic] Pädagogen und sonstigem KLV-Personal hatte sich dieser HJ-Führungsriege unterzuordnen […]. [I]ntellektuelle Herausforderung oder gar differenziertes Geschichtsbewusstsein wurde für die Kinder nicht als wichtig erachtet.[16]

Alex und Ferry wehren sich mit Händen und Füßen gegen die Einordnung in das herrschende Erziehungssystem und nutzen dazu auch ihre Fertigkeiten. Alex ist ein äußerst talentierter Sänger und sichert sich durch seine Position im Jugendchor eine Machtposition: So macht er es für seine Teilnahme am Chor zur Bedingung, dass auch Ferry aufgenommen wird. Die gute Stellung, die ihm seine schöne Stimme beschert, zieht neben der Unterstützung durch den Chorleiter (Udo Samel) auch viel Unmut und Hass auf sich, sodass sich Alex und Ferry gegen vielerlei Attacken zu verteidigen haben. Die angespannte Situation im Internat und die gemeinsame Liebe zu einer erwachsenen Frau (Daniela Nane) stellt die Freundschaft der beiden auf eine harte Probe. Letztendlich bewährt sie sich ebenso wie Alex' und Ferrys Rebellion gegen das System, in dem sie sich beide eine Position sichern, die ihnen eigentlich nicht zusteht.

## DIE PERSPEKTIVE DER KINDER: ERZIEHUNG DURCH FILME

Nachdem ich beispielhaft Momente des Brüchigwerdens der klassischen Erziehungsordnung aus den vier Werken herausgegriffen und näher in den Blick genommen habe, möchte ich mich nun der Frage zuwenden, inwiefern der Film selbst eine erzieherische Rolle übernimmt, wenn er alternative Geschichten über das Erziehungsgeschehen auf die Leinwand bringt. Über die möglichen Wirkungen des Mediums wird seit seiner Entstehung engagiert diskutiert und verhandelt.[17] Der Film, soweit der Tenor, verbreitet nicht nur Zauber, sondern er kann auch eine Kraft der Überzeugung entfalten, die sich auf diversen Ebenen – perzeptiven, emotionalen ebenso

16 Wolfram Paulus, »Kinderland zwischen Ostfront und KZ. Regiestatement«, in: BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES, Presseheft, Wien: Luna Filmverleih 2013, S. 4–11, S. 4, http://www.lunafilm.at/presse/blutsbrueder/blutsbrueder.pdf.

17 Friederike Rückert, *Bewegtbilder und Kunstunterricht. Eine ideengeschichtliche Untersuchung von den Anfängen der Bewegtbilder bis heute*, München: kopaed 2019.

wie kognitiven – niederschlägt. Filme können, so der Filmtheoretiker David Bordwell, unser Wissen erweitern, insofern beim Rezipieren nicht nur passiv wahrgenommen und betrachtet, sondern auch aktiv (re-)konstruiert wird.[18] Die Art und Weise, wie der Film Wissen erweitert, ist dabei besonders spannend. Einerseits nämlich sorgen Filmerfahrungen für einen Erkenntniszuwachs auf kognitiver Ebene; durch und mit ihnen gibt es Dinge, Sachverhalte und Zusammenhänge zu erfahren. In diesen Erfahrungen liegen also Quellen des Wissens. Im Zuge der Konfrontation mit filmischem Wissen können im weiteren Verlauf der Auseinandersetzung Prozesse der Selbstreflexion angestoßen werden.[19] Andererseits aber wird zusammen mit dem Denken auch die Wahrnehmung affiziert und kann gegebenenfalls sogar verändert werden.[20] Ästhetische Erfahrungen, die die Filmrezeption unterfüttern, zeichnen sich nämlich dadurch aus, dass sie eine reflexive Komponente besitzen: Sie werfen die Erfahrenden beizeiten auf das eigene Erfahren zurück, wodurch Selbstverständlichkeiten brüchig und revidierbar werden.[21] Die Reflexions- und Revisionskräfte, die Bordwell dem Film zuschreibt, können als zwei erzieherische Momente des Mediums verstanden werden. Diese werden von anderen Denker:innen auf ähnliche Weise zur Sprache gebracht.

Vivian Sobchack schlägt in ihrem phänomenologischen Ansatz zum Verstehen von Filmerfahrungen beispielsweise vor, dass sich diese durch eine Differenz auszeichnen. Gerade in »moments of disjuncture and divergence« offenbart sich der Film »most obviously to the spectator as an ›other's‹ intentional consciousness at work«.[22] Für eine genuin filmische Erfahrung ist es also nicht wesentlich, dass die Filmschauenden die auf der Leinwand gezeigte Perspektive lückenlos nachvollziehen und inkorporieren. Vielmehr ist es die Spannung zwischen dem eigenen intentionalen Sein zur Welt und jenem, das auf der Leinwand ins Werk gesetzt ist, die den Film zu

18 David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press 1985, S. 29.

19 Ebd., S. 59–60.

20 Ebd., S. 32. Bordwell, der als eine wesentliche Pionierfigur der kognitiven Filmtheorie verstanden werden kann, vertritt eine holistische Theorie des Geistes und geht von einem engen Zusammenhang zwischen Wahrnehmung und Denken aus. Andere Kognitivist:innen wie Gregory Currie (ders., *Image and Mind. Film Philosophy and Cognitive Science*, New York: Cambridge University Press 1995) argumentieren dagegen für eine stärkere Differenzierung von Wahrnehmung und Denken, wodurch nicht die Wirkungen des Films eingeschränkt, aber auf anderen Ebenen schlagend werden. Zu den unterschiedlichen kognitivistischen Ansätzen siehe auch Richard Allen, »Cognitive Film Theory«, in: Richard Allen/Malcolm Turvey (Hg.), *Wittgenstein, Theory and the Arts*, London/New York: Routledge 2011, S. 174–209.

21 Für kognitive Filmtheoretiker:innen ist es wichtig, das Zusammenspiel von kognitiven Herausforderungen und durch den Film bereitgestellten Ideen zur Bewältigung der Herausforderungen zu betonen, um das Lernpotential von Filmen einschätzen zu können (Winnifred Wijnker u. a., »Film as the Engine for Learning. A Model to Assess Film's Interest Raising Potential«, in: *Projections* 15 [2021], H. 2, S. 56–90, https://doi.org/10.3167/proj.2021.150203).

22 Vivian Sobchack, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton: Princeton University Press 1992, S. 285.

seiner vollen Wirkung kommen lässt, etwa wenn einer erwachsenen heterosexuellen Zuseher:in die emotionalen Herausforderungen eines jugendlichen Coming-out vermittelt werden. Ähnlich wie Bordwell fokussiert Sobchack Momente des Auseinandertretens, des Bruchs, welche die Filmerfahrung zu einer besonderen und besonders wirkungsvollen machen. Die Phänomenologin interessiert sich weniger als Bordwell für kognitiven Erkenntniszuwachs. Vielmehr richtet sie ihren Blick auf das Sein zur und das Handeln in der Welt. In diesem Zusammenhang stehen die erzieherischen Effekte im Zentrum der Aufmerksamkeit, die sich im Rahmen einer Konfrontation von intentionalen Haltungen mit der Welt ergeben.

Auch für Margrethe Bruun Vaage stehen derartige Konfrontationen im Zentrum, wenn es um das Verstehen der Wirkungen von Filmen und TV-Serien geht, wobei sich Letztere auch auf die Filmrezeption übertragen lassen.[23] Sie beschäftigt sich mit der Frage, mit welchen Mitteln Serien und Filme die Bereitschaft der Rezipierenden erhöhen, sich mit den Protagonist:innen zu identifizieren. Generell ist ein Mehr an Wissen über die Figuren für die Identifikationsbereitschaft förderlich.[24] Sie betont dabei die Notwendigkeit einer persönlichen Adressierung der Rezipierenden, d. h. dass Zuschauer:innen individuelle Vorlieben, Einstellungen und Haltungen in einem Film wiederfinden. Wenn bei der Figurenzeichnung nicht nur Standards, sondern auch idiosynkratische Aspekte berücksichtigt werden, also bewusst vom ›normalen Typ‹ abgewichen wird, ist eine erhöhte Bereitschaft zur Involvierung mit einer bestimmten Figur gegeben.[25] Ein solches Hinausgehen über das übliche fiktionale Engagement wäre damit eine Haltung, die ein erzieherisches Geschehen wahrscheinlicher macht, weil sie die Bereitschaft der Rezipierenden steigert, sich mit den ›Lehren‹ einer Serie oder eines Films tatsächlich auseinanderzusetzen.

Die Ansätze von Bordwell, Sobchack und Bruun Vaage sind keineswegs deckungsgleich. Was sie allerdings verbindet, ist ein geteiltes, wenn auch unterschiedlich perspektiviertes Interesse an der erzieherischen Wirkung des Films. Die verschränkte Erweiterung von Denken und Wahrnehmung, die Konfrontation mit einer anderen intentionalen Gerichtetheit auf die Welt und die persönliche Adressierung, die von den drei Denker:innen angesprochen werden, deuten auf drei wesentliche, sich ergänzende Dimensionen hin, die dem Verstehen der edukativen Möglichkeiten des Films dienlich sind.

23 Gewisse Eigenheiten von TV-Serien sind natürlich nicht mit Filmen vergleichbar, wie ihre Sequenzialität, die Dauer, die damit verbundene Entwicklung von Erzählung und Figuren. Doch jene Momente, die mich hier als erzieherische Aspekte interessieren, lassen sich meines Erachtens sowohl für Filme als auch für Serien heranziehen.

24 Margrethe Bruun Vaage, »Our Man Omar. Warum die Figur Omar Little aus THE WIRE so beliebt ist«, in: Robert Blanchet u. a. (Hg.), *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*, Marburg: Schüren 2011, S. 211-227, S. 213.

25 Margrethe Bruun Vaage, »Self-Reflection. Beyond Conventional Fiction Film Engagement«, in: *Nordicom Review* 30 (2009), S. 159–78, S. 165.

Wenn, wie die Theorie vorschlägt, Erziehung also nicht nur auf inhaltlicher Ebene thematisch wird, sondern wenn auch der Film selbst erzieherisch wirken kann,[26] so stellt sich mit Blick auf Wolfram Paulus' Kinder- und Jugendfilme die Frage, inwiefern diese nicht nur von Erziehung handeln, sondern selbst erziehen (wollen). Anknüpfend an die drei gewählten filmtheoretischen Positionen müsste also untersucht werden, inwiefern in diesen Filmen Anstöße für kognitive und perzeptive (Neu-)Orientierungen gegeben werden, inwiefern Brüche mit etablierten Normen des Denkens, Vorstellens und Wahrnehmens provoziert werden und inwiefern nicht standardisierte Formen der Publikumsadressierung stattfinden.

Für alle drei Aspekte ist die Perspektive der Figuren, die in den Filmen im Zentrum steht, entscheidend. Der Blickwinkel, das perspektivische Wissen, die individuelle Weltsicht und die damit verbundenen Überzeugungen, Werte und Normen der Kinder und Jugendlichen stehen in allen genannten Filmen von Wolfram Paulus im Fokus. Hierin reiht er sich in eine bestimmte Tradition von Kinder- und Jugendfilmen ein. Generell gilt für das Genre, dass sie sich als dem Mainstream zugehörige Filme gängigen narrativen Mustern anpassen oder dass sie diese als oppositionelles Kino unterwandern.[27] Für die Frage nach ihrem erzieherischen Wert bedeutet das, dass sie entweder die hegemonialen Normen und Werte der Gesellschaft weitergeben oder dass sie Alternativen dazu aufzeigen.[28] Kinderfilme eignen sich, in der Form von Märchenfilmen etwa, besonders gut dazu, moralische Handlungsmaximen zu vermitteln. In politischen Systemen wie dem Sozialismus wurden sie daher gerne für Erziehungszwecke eingesetzt. Bei der Produktion von Kinderfilmen wurde entsprechend bewusst mit moralisierenden und normalisierenden Motiven gearbeitet, um die erzieherische Funktion des Films bestmöglich zu nutzen.[29]

26 In diesem Kontext wäre eine weitere relevante Frage, inwiefern der Film als »Erkenntnisquelle[] anderer Art« (Markus Rieger-Ladich, »Erkenntnisquellen anderer Art. Literarische Texte als Stimulanzien erziehungswissenschaftlicher Reflexion«, in: *Zeitschrift für Pädagogik* 60 [2014], H. 3, S. 350–367) und damit als Impuls für erziehungswissenschaftliche Erörterungen verstanden werden kann. Hans-Christoph Koller und Markus Rieger-Ladich analysieren literarische Texte aus dieser Perspektive (Hans-Christoph Koller/Markus Rieger-Ladich [Hg.], *Grenzgänge. Pädagogische Lektüren zeitgenössischer Romane*, Bielefeld: transcript 2005, https://doi.org/10.14361/9783839402863). Anschließend an ihre Untersuchungen könnte gefragt werden, ob und inwiefern der Film nicht nur für die pädagogische Praxis, sondern auch für den pädagogischen Diskurs Reflexionsbeiträge liefert.

27 Ian Wojcik-Andrews, *Children's Films. History, Ideology, Pedagogy, Theory*, London/New York: Garland 2000, S. 7–8; Annette Kuhn, *Women's Pictures. Feminism and Cinema*, London: Verso 1994.

28 Benita Blessing weist nach, wie sogar im repressiven System der ehemaligen DDR Filme über die Liebe die ihnen zugeschriebene Aufgabe der Erziehung zu heteronormativen Idealen unterwandern konnten (Benita Blessing, »Love Lessons in East German Children's Films«, in: *Colloquia Germanica* 50 [2017], H. 1, S. 13–33).

29 Christin Niemeyer, »Between Magic and Education. The First Fairy Tale Films in the GDR«, in: Lars Karl/Pavel Skopal (Hg.), *Cinema in the Service of the State. Perspectives on Film Culture in the GDR and Czechoslovakia, 1945–1960*, New York/Oxford: Berghahn 2015, S. 189–204, https://doi.org/10.3167/9781782389965.

Solchen systemstützenden Varianten des pädagogischen Einsatzes von Filmen stellt Bettina Henzler die geschichtsreflexive Rolle gegenüber, die gerade den Kinderfilmen im Neuen Deutschen Kino zufällt.[30] Besonders in Paulus' letztem Kinofilm BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES, jedoch ebenso in DIE MINISTRANTEN ist diese Rolle augenscheinlich und daher für die vorgebrachten Überlegungen relevant. Laut Henzler steht im Kinderfilm neben dem kindlichen Blick auf historische Traumata und gesellschaftliche Umbrüche v. a. das Motiv des vermeintlich unschuldigen, spielerischen Blicks auf die Umgebung und des freieren Umgangs mit der Welt im Vordergrund. Sie spürt diesem nicht primär auf inhaltlicher, sondern auf ästhetischer Ebene nach: Kinder schwanken in der Auseinandersetzung mit ihrem Umfeld zwischen Wahrnehmung und Imagination. Dieses Springen zwischen Realität und Fiktion wird in den Filmen nach Henzler nicht nur als kindliches Verhalten dargestellt. Es wird vielmehr als wirkungsvolle Strategie eingesetzt, die einen Einstellungs- und Perspektivwechsel allem voran beim erwachsenen Publikum anregen soll. Der spezifisch kindliche Blick auf die Welt wird dabei in engem Zusammenhang mit dem spielerischen Umgang des Kindes mit der Welt verstanden. Henzler hebt hervor, dass die Darstellung kindlicher Auseinandersetzung mit der Welt aufseiten der Rezipient:innen »a playful attitude that implies a shift in perspective«[31] anregen kann. Mit dem Annehmen einer spielerischen Haltung und dem damit verbundenen Perspektivwechsel wird hier nicht nur ein erzieherischer Effekt des Films angesprochen. Henzler deutet in diesem Zusammenhang auch auf eine politische Wirkung hin,[32] die den Filmen zugeschrieben wird, wobei hier abermals die Nähe von Erziehung und Politik evident ist, wie ich sie weiter oben mit Bezug zu Hannah Arendt bereits diskutiert habe.

Auch die vier besprochenen Filme von Wolfram Paulus spüren der Perspektive des Kindes nach. In DIE MINISTRANTEN führt der Blick der Kinder an jene Orte, die von den Erwachsenen unbenutzt bleiben oder sich zwischen den Betriebszeiten als Nischen zum Verstecken auftun. Hier, im Sägewerk, zwischen den Holzstapeln und außerhalb der Arbeitszeiten, werden gesellschaftliche Aktionsräume geschaffen: Es wird trainiert, geplant, diskutiert; Rangordnungen werden ausverhandelt. Erst aus der kindlichen Perspektive, so könnte man schließen, werden diese Orte als Handlungsräume erkennbar. Es ist dabei nicht der freie, spielerische, sondern ein ernsthafter, ordnungsstiftender Drang, der den kindlichen Umgang mit der Welt auszeichnet.

Anders verhält es sich mit der Perspektive der Kinder in EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN. Hier wird besonders deutlich, dass Kinder in die Entstehung und Produktion des Films involviert waren. Dem Film fehlt daher auch jene Dramatik und

30 Bettina Henzler, »Shifting Perspectives. The Child as Mediator in New German Cinema«, in: *Screen* 59 (2018), H. 2, S. 213–234, S. 213, https://doi.org/10.1093/screen/hjy022.
31 Ebd., S. 214.
32 Ebd., S. 234.

Ernsthaftigkeit, teilweise auch Melancholie, die Paulus' andere Kinder- und Jugendfilme zumindest ein Stück weit charakterisiert. Mit Sobchack ließe sich hier recht deutlich eine andere, eine kindliche intentionale Gerichtetheit auf die Welt ausmachen. Was zählt, ist nicht die Wahrheit, sondern das Abenteuer, das Spiel. Dies zeigt sich in der Erzählweise ebenso wie in der Ästhetik des Films. Das Nachdenken über mögliche Konsequenzen ist nicht entscheidend für die Handlungen, die gesetzt werden. Auch wenn EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN somit jenes Werk in der Reihe der Kinder- und Jugendfilme von Wolfram Paulus ist, das am klarsten nicht nur von, sondern auch für Kinder gemacht wurde, hat es vielleicht doch am meisten jenes kindliche Potential der Perspektivverschiebung, dem auch Henzler in ihren Analysen nachspürt, obwohl der Film als hinreichend ›unpädagogisch‹ kritisiert worden ist.[33]

AUGENLEUCHTEN setzt dagegen mehr auf die Idiosynkrasien, die einer Typisierung entgegenstehen, wie sie in DIE MINISTRANTEN und EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN, v. a. aber in BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES im Vordergrund stehen. Wastl wie auch Franziska sind eher untypische Kinder bzw. Jugendliche. Mit Bruun Vaage gesprochen könnte AUGENLEUCHTEN gerade dort erzieherisch wirksam werden, wo sich die Zuseher:innen trotz ihrer schweren Typisierbarkeit in die Welt der Figuren involvieren lassen.

Auch in BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES sind die beiden Protagonisten nicht als typische Jugendliche dargestellt, weil sie sich teilweise sehr erwachsen verhalten. Sowohl die Ernsthaftigkeit und Tragweite, die sie ihrem romantischen Begehren auferlegen, als auch die geplante Art und Weise, wie sie durch die Welt gehen, zeugt von einer Gratwanderung zwischen kindlicher und erwachsener Perspektive. Der Blick auf die Welt schwankt zwischen zwei unterschiedlichen Haltungen, die, gerade weil sie schwer vereinbar sind, Alex und Ferry zum Teil als etwas gekünstelte Figuren erscheinen lassen. Weil hier Zuordnungen von Handlungsweisen und ihre Klassifikation als kindlich oder erwachsen schwerfallen, können gerade auch in diesem Film Brüche von gesellschaftlichen Ordnungen und die Notwendigkeit einer (Neu-)Orientierung in Bezug auf das bestehende Normensystem ausgemacht werden.

33 H. G. Pflaum, »EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN«, in: *epd Film* 14 (1997), H. 4, S. 42–43, S. 43.



AUGENLEUCHTEN



BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES

## DIE HEIKLE FRAGE DER (FILM-)ERZIEHUNG: WER ERZIEHT WEN?

Wenn in Wolfram Paulus' Kinder- und Jugendfilmen nicht nur Erziehung auf unterschiedlichen Ebenen zum Thema wird und die Werke selbst verschiedentlich erzieherisch wirksam werden, könnte nun abschließend die Frage gestellt werden, wer es denn nun ist, die hier erzogen wird. An wen richten sich Paulus' Filme als solche, die alternative Ideen über Erziehung vorstellen und die (nicht) erziehen wollen? Wer nimmt die Brüche der pädagogischen Hierarchien wahr, von denen ich weiter oben mit Blick auf Jacques Rancière gesprochen habe?

Paulus war sehr aktiv am Zeigen seiner Filme in pädagogischen Institutionen interessiert und hat sich entsprechend stark im Bereich der Filmvermittlung engagiert. Der Filmemacher hat einige Vermittlungsprojekte in Schulen umgesetzt und in diesem Rahmen für eine erhöhte Zugänglichkeit seines Werks gerade für Kinder und Jugendliche Sorge getragen. Unter dem Titel »Landkinos – Die ›Bergbauern‹ der österreichischen Kulturlandschaft« bemühte er sich um die Akquise von Geldern für die Unterstützung und den Ausbau der Programmkinos in Österreich.[34] In eine ähnliche Richtung weist das von Christian Berger initiierte Projekt »Filmwerkstatt – Kinomobil«, das sich für die temporäre Schaffung alternativer Vorführungsstätten einsetzt.[35] Nicht nur die Umsetzung eines Wanderkinos stand dabei im Fokus, sondern auch eine Erhebung über den Status quo der gelebten Filmkultur in den ländlichen Gebieten Österreichs, die zeigen soll, wo welche Art von Filmen vorgeführt wird.[36] Im Rahmen des Wanderkinos versuchte Paulus mit seinen Filmen gerade im ländlichen Raum direkt jene zu involvieren, von denen seine Werke handeln: die dörfliche Gemeinschaft, jene, die am Land leben und vermutlich weniger regelmäßig ins Kino gehen als die besser versorgten Städter:innen. Ein Projekt, das Paulus »Schreibwerkstatt« nennt und das er mit »Filmwerkstatt – Kinomobil« vergleicht, ist insofern interessant, weil es wie Bergers Projekt den Wunsch dokumentiert, »Kinofilme in Dörfern und Städten zu zeigen[,] die kein funktionierendes Kino mehr haben«,[37] und bis zur

34 O. V., »Landkinos – Die ›Bergbauern‹ der österreichischen Kulturlandschaft. Ein Konzeptentwurf zur Verhinderung von (audivisuellen) [sic] Kulturwüsten«, o. D., in: Filmarchiv Austria (Wien), Nachlass Wolfram Paulus, Box 65, Spielfilmideen/Konzepte aus den frühen Jahren. Es ist nicht ganz klar, ob Paulus das siebenseitige Papier selbst verfasst hat. Wenn er es nicht geschrieben hat, dürfte er auf jeden Fall in irgendeiner Form in das Projekt involviert gewesen sein.

35 Berger ist v. a. durch seine Arbeit als Kameramann bekannt und hat bei NACHSAISON (1988) mit Paulus gearbeitet.

36 O. V., »forschungsprojekt zur entwicklung neuer formen der filmvertriebsstruktur in österreich«, 7.1.1991, in: Filmarchiv Austria (Wien), Nachlass Wolfram Paulus, Box 65, Spielfilmideen/Konzepte aus frühen Jahren.

37 Wolfram Paulus, »Beiblätter zum Ansuchen«, 25.3.1991, in: Filmarchiv Austria (Wien), Nachlass Wolfram Paulus, Box 65, Spielfilmideen/Konzepte aus frühen Jahren, Projekt Schreibwerkstatt – Beiblätter zum Ansuchen.

gemeinsamen Entwicklung von Drehbüchern geht. Paulus hängt, so viel legen diese unterschiedlichen Versuche nahe, zeit seines Schaffens an der Idee, Kino für alle zugänglich zu machen. Dabei ist ihm einerseits an der Einbindung von Lai:innen in Prozesse des Filmschaffens gelegen, indem diese in verschiedenen Stadien von der Drehbuchentwicklung bis hin zur tatsächlichen filmischen Umsetzung partizipieren können. Andererseits möchte er einen offeneren Zugang zur Rezeption von Filmen ermöglichen und denkt hier auch über spezifische Vermittlungsformate für unterschiedliche Zielgruppen nach.

Im Kontext des Wanderkinos und des Wunsches nach einem Ausbau kleiner Programmkinos wurden von Paulus also neben den Kindern und Jugendlichen in den pädagogischen Institutionen immer auch Erwachsene adressiert. Über Kinovorführungen und Fernsehausstrahlungen hinaus hat der Filmemacher versucht, sein Werk an Kinder wie auch Erwachsene heranzutragen. Mit Blick auf die Kinder- und Jugendfilme allerdings ist die dezidierte Vermittlungsarbeit an Schulen greifbarer dokumentiert. Dadurch liegt der Rückschluss nahe, dass die erzieherische Dimension der Filme für Kinder aus Paulus' Sicht fruchtbarer oder zumindest besser vermarktbar war.

Dies wird auch dadurch untermauert, dass im Rahmen von Filmvorführungen für Schulen diverse Vermittlungsprogramme und Materialien für die Filmerziehung konzipiert wurden.[38] Sowohl das Wanderkino als auch die gezielten Vermittlungsangebote für Bildungseinrichtungen zeigen, dass unterschiedliche Personengruppen nicht zuletzt mit einem Erziehungsanspruch adressiert wurden. Die Arbeitsunterlagen für die Filme AUGENLEUCHTEN und BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES fokussieren eine Reihe von Themen, die Kinder und Jugendliche zum Nachdenken anregen sollen. Zur Aufarbeitung dieser Themen werden Beobachtungs- und Gestaltungsaufgaben formuliert, welche die jungen Zuschauer:innen nach der Filmvorführung bearbeiten sollen.

Das Thema Erziehung wird in diesen filmpädagogischen Materialien interessanterweise nicht direkt in den Blick genommen; es geht aber um angrenzende Bereiche. Die herausfordernden erzieherischen Dynamiken, die den komplexen und durchaus ambivalenten Erziehungsanspruch von Paulus' Filmen ausmachen, werden in diesem Rahmen aber kaum erschöpfend behandelt. Es drängt sich daher der Gedanke auf, dass die Filmerziehung als Verleih- und Marketingstrategie eingesetzt wurde, um ein breiteres junges Publikum – über die regulären Kinogänger:innen hinaus – zu erreichen. Paulus' Filme bekamen gerade auch als Kinder- und Jugendfilme einen zusätzlichen Präsentationsraum, der über kommerzielle Vorführungen in Kinos hinausging. Ein anderer Aspekt der Erziehung tritt nämlich im Rahmen der filmpädagogischen Arbeit in den Hintergrund: die Erziehung der Erwachsenen durch die Konfrontation

38 BildungsMedienZentrum des Landes Oberösterreich, AUGENLEUCHTEN, Arbeitsunterlage, o. J.; Education Group, BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES, Arbeitsunterlage, o. J. Die Unterlagen sind im Internet zugänglich: https://www.edugroup.at/.

mit dem kindlichen Blick auf die Welt und auf das Erziehungsgeschehen selbst. Die Vermittlungsangebote zielen allein auf die Arbeit mit Kindern und Jugendlichen, nicht aber auf die Arbeit mit Erwachsenen. In Bezug auf die Vermarktung und Verbreitung der Filme ist das sinnvoll, da für die filmpädagogische Arbeit mit Kindern und Jugendlichen viel mehr institutioneller Raum zur Verfügung gestellt wird als für jene mit Erwachsenen.

Schließlich gerät noch ein weiterer Aspekt aus dem Blick: die Erziehung des Filmemachers bzw. der in die Filmproduktion Involvierten selbst. Paulus hat sich nach jedem Kinderfilm geschworen, nie wieder mit Kindern zu arbeiten.[39] Und doch hat er es bemerkenswert oft wiederholt und die Rolle, die den Kindern beim Filmemachen zukommt, intensiviert, ihnen mehr und mehr Raum gegeben, bis er sogar eigene Filmprojekte von Kindern begleitet hat. Möglicherweise war er also nicht nur im Sinn Rancières der wissende Filmerzieher, der die Kinder als Schauspieler:innen, Produktionsmitarbeiter:innen und Publikum erzieht. Möglicherweise hat er sich selbst immer wieder auch als ein Unwissender erlebt. Vielleicht hat er sich aufgrund dieser Erfahrungen immer von Neuem pädagogisch herausfordernden Situationen ausgesetzt, durch die sich nicht nur die beteiligten Kinder im Raum der gegebenen Möglichkeiten neu zu orientieren hatten, sondern durch die auch die hierarchischen Positionen im sozialen Geschehen ausgelotet und verhandelt wurden.

39 Florian Widegger, »Ein Leben für den Film. Wolfram Paulus im Gespräch«, S. 345 im vorliegenden Band.


AUGENLEUCHTEN


EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN

# STRATEGIEN DER REZEPTIVEN UND PRODUKTIVEN FILMBILDUNG IM KONTEXT VON WOLFRAM PAULUS' KINDER- UND JUGENDFILMEN

FRIEDERIKE RÜCKERT/SVEN SONNE

## EINLEITUNG

Im Werk von Wolfram Paulus finden sich zahlreiche Kinder- und Jugendfilme: DIE MINISTRANTEN (1990), EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN (1996), DER SCHATZ, DER VOM HIMMEL FIEL (1999), AUGENLEUCHTEN (2004) und BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES (2012).[1] Daneben hat Paulus Schulfilmprojekte umgesetzt, also gemeinsam mit Kindern und Jugendlichen Filme realisiert, an denen diese auch über ihre Rollen hinaus beteiligt waren. Ein Beispiel dafür ist VERHEXTE TAGE (2017). Nach einer kurzen Begriffsklärung und einem historischen Abriss zur Filmbildung im deutschsprachigen Raum werden die Kinder- und Jugendfilme von Wolfram Paulus zunächst hinsichtlich ihrer wiederkehrenden Motive betrachtet. Herausgearbeitet werden Schwerpunktsetzungen bei der Darstellung der Lebenswelt und der Verhaltensweisen von Kindern und Jugendlichen. Vor dieser Folie werden im zweiten Abschnitt rezeptive und produktive Filmbildung anhand von AUGENLEUCHTEN und VERHEXTE TAGE detailliert analysiert.

1 Kinder- und Jugendfilm ist in diesem Zusammenhang sehr allgemein zu verstehen. Darunter werden hier Filme mit Protagonist:innen gefasst, die als Kinder und Jugendliche identifizierbar sind. Eine Kategorisierung in Kinder-, Kindheits- oder Familienfilm wird hier nicht vorgenommen (Bettina Kümmerling-Meibauer, »Einleitung«, in: Bettina Kümmerling-Meibauer/Thomas Koebner [Hg.], *Filmgenres: Kinder- und Jugendfilm*, Stuttgart: Reclam 2010, S. 9–23, S. 10–12; Tobias Kurwinkel/Philipp Schmerheim, *Kinder- und Jugendfilmanalyse*, Konstanz: UVK 2013, S. 15–23), da diejenigen Merkmale der Kinder- und Jugendlichendarstellung im Mittelpunkt stehen, die diese Subgenres überschreiten. Darüber hinaus ist die Kategorienbezeichnung nicht unproblematisch, da sich die Kriterien je nach Perspektive und Erkenntnisinteresse ändern (Christian Stewen, »(Un-)Möglichkeiten des Kinderfilms«, in: Christian Exner/Bettina Kümmerling-Meibauer [Hg.], *Von wilden Kerlen und wilden Hühnern. Perspektiven des modernen Kinderfilms*, Marburg: Schüren 2012, S. 31–54, S. 32–33).

## ZUM BEGRIFF FILMBILDUNG

Dem Film kommt innerhalb der narrativen Medien in der Lebenswelt von Kindern und Jugendlichen eine besondere Bedeutung zu.[2] Entsprechend wichtig ist eine Berücksichtigung des Mediums Film in seiner gesamten Breite im Bildungskontext, die sich mit dem Begriff Filmbildung überschreiben lässt. Daran beteiligt sind Lehrkräfte und andere Pädagog:innen, die über die Schule, aber auch über Verbände, Filmmuseen, Kinos und andere Initiativen Filmbildung betreiben – oder aber, wie bei Wolfram Paulus, die Filmschaffenden selbst. Entsprechend der Vielzahl der beteiligten Akteur:innen und deren verschiedenen Herangehensweisen und Schwerpunkte ist Filmbildung, wie Sven Kommer feststellt, »ein ziemlich weites Feld mit streckenweise unscharfen Grenzen«[3] und kann beispielsweise auch Filmerziehung oder aktive Filmarbeit bedeuten. Dies ist nicht ungewöhnlich, da Filmbildung keine eigenständige Disziplin darstellt, sondern seit der Entstehung des Kinos in diversen Umgebungen gewachsen ist. Mit der zunehmenden Ausdifferenzierung medialer Angebote ist Filmbildung in der im deutschsprachigen Raum ebenso schwer zu fassenden Medienpädagogik aufgegangen. Auch als Begriff selbst ist Filmbildung als Kompositum aus Film und Bildung nicht unproblematisch. Zum einen kann der Begriff Film angesichts der großen Bandbreite der aktuell existierenden Bewegtbildformen als einschränkend wahrgenommen werden, zum anderen ist der Begriff Bildung diskutabel, da nicht selbstverständlich ist, welches Bildungsverständnis oder -ideal damit verbunden sein soll. Trotz dieser begrifflichen Uneindeutigkeit lassen sich im vorliegenden Kontext verschiedene Aspekte des Film- und des Bildungsbegriffs ausmachen, die den Terminus Filmbildung adäquat erscheinen lassen.

Erstens wirkt der Begriff in Bezug auf das Werk von Paulus passend, handelt es sich bei den zu verhandelnden Gegenständen doch eindeutig um konventionelle Kino- und Fernsehfilme und nicht um andere Bewegtbildformen,[4] was ein Umschwenken auf einen alternativen Begriff wie z. B. Bewegtbildkompetenz unnötig macht.[5] Zweitens: Sofern man Bildung nach Herbert Gudjons als »die Befähigung zu vernünftiger Selbstbestimmung und Solidaritätsfähigkeit mit anderen; [ ] die Gewinnung von Individualität und Gemeinschaftlichkeit«[6] versteht, so lassen sich hierfür zahlreiche Anknüpfungspunkte in Paulus' Filmen ausmachen. Bedenkt man drittens, dass die

2 Länderkonferenz MedienBildung/Vision Kino – Netzwerk für Film- und Medienkompetenz: *Filmbildung. Kompetenzorientiertes Konzept für die Schule*, o. O.: Länderkonferenz Medien Bildung 2015, S. 3.
3 Sven Kommer, »Filmbildung – Bildung?«, in: Anja Hartung u. a. (Hg.), *Filmbildung im Wandel*, Wien: new academic press 2015, S. 12–24, S. 12.
4 Als Beispiel für einen anderen audiovisuellen Gegenstand in der Kategorie Bewegtbilder, der wohl nicht unter dem Begriff Film subsumiert würde, ist das Videotutorial zu nennen.
5 Friederike Rückert, *Bewegtbilder und Kunstunterricht. Eine ideengeschichtliche Untersuchung von den Anfängen der Bewegtbilder bis heute*, München: kopaed 2019, S. 27.
6 Herbert Gudjons, *Pädagogisches Grundwissen. Überblick – Kompendium – Studienbuch*, 6., durchges. u. erg. Aufl., Bad Heilbrunn: Klinkhardt 1999, S. 204.

einzelnen Kinder- und Jugendfiguren in Paulus' Filmen aktiv handeln, um ihre Probleme zu lösen, fällt Folgendes auf: Paulus zeigt, dass Teilnahme an Gesellschaft verändernd und produktiv sein kann. Kinder und Jugendliche, die dies in seinem Werk wahrnehmen und deuten, können in seinen Filmen transformatorische Prozesse der Figuren, also Bildungsprozesse, beobachten. Viertens erscheint der Begriff Filmbildung passend, verwendet man ihn im Sinn Ralf Vollbrechts als »Wahrnehmungsbildung«.[7] Vollbrecht bezieht Wahrnehmungsbildung auf die Sinneserfahrung des Sehens, die – wie andere Sinneserfahrungen auch – in der Schule nicht angemessen gefördert werde. Er schließt hier an Dieter Baacke an, der diese Haltung 1995 als »pädagogischen Widerwillen gegen den Seh-Sinn«[8] bezeichnet hat. Für Vollbrecht ist Wahrnehmungsbildung keine von Lehrkräften gelenkte Wahrnehmungserziehung. Vielmehr sei sie als aktiver, eigenverantwortlicher Prozess zu verstehen. Eine so verstandene Wahrnehmungsbildung führt zur Fähigkeit, ästhetische Erfahrungen überhaupt erst machen zu können, zu einem Reichtum an Erfahrungsbildern und Deutungsmöglichkeiten.[9] Wichtig erscheint hinsichtlich Paulus' Schaffen eine Unterscheidung von rezeptiver und produktiver Filmbildung, da hierdurch erst die Besonderheit deutlich wird, dass dieser Filmemacher nicht nur Filme für Kinder und Jugendliche, sondern auch mit ihnen gemacht und diskutiert hat.[10] Der folgende Exkurs in die Geschichte der Filmbildung zeigt auf, wie sich rezeptive und produktive Ausprägungen entwickelt haben.

7 Ralf Vollbrecht, »Filmbildung im Wandel und der pädagogische Widerwille gegen den Seh-Sinn«, in: Hartung u. a. (Hg.), *Filmbildung im Wandel*, S. 25–35, S. 28.

8 Dieter Baacke, »Zum pädagogischen Widerwillen gegen den Seh-Sinn«, in: Dieter Baacke/Franz Josef Röll (Hg.), *Weltbilder – Wahrnehmung – Wirklichkeit. Bildung als ästhetischer Lernprozeß*, Opladen: Leske + Budrich 1995, S. 25–49.

9 Vollbrecht, »Filmbildung im Wandel«, S. 28.

10 Eine entsprechende Unterscheidung in rezeptive und produktive Dimensionen findet sich auch in der Kunstpädagogik, beispielsweise im Kompetenzmodell für *visual literacy* im *Gemeinsamen Europäischen Referenzrahmen für Visual Literacy*. Im Zentrum des Kompetenzmodells steht zwar der Begriff Bild, jedoch wird das Bild als ein »[m]it Bedeutung aufgeladener visueller Eindruck« (Marc Fritzsche, »Glossar – Glossary – Glossaire«, in: Ernst Wagner/Diederik Schönau [Hg.], *Gemeinsamer Europäischer Referenzrahmen für Visual Literacy – Prototyp*, Münster/New York: Waxmann 2016, S. 393–403, S. 395) verstanden. Film fällt ausdrücklich darunter (o. V., »Visual Literacy – Strukturmodell«, in: Wagner/Schönau [Hg.], *Gemeinsamer Europäischer Referenzrahmen für Visual Literacy*, S. 111–125, S. 115). Im Modell erfolgt eine Unterteilung in die beiden grundlegenden Kompetenzen des Produzierens und Rezipierens, die wiederum in zahlreiche Teilkompetenzen (z. B. wahrnehmen, wertschätzen, imaginieren, gestalten, präsentieren) untergliedert werden (ebd., S. 112). Auch in diesem Modell ist eine wechselseitige Durchdringung der Kompetenzbereiche vorgesehen, außerdem kommt der Reflexion sowohl von Produktion als auch von Rezeption eine besondere Bedeutung zu. Folgt man Carl-Peter Buschkühle, kann *visual literacy* mit dem umfassenderen Begriff einer »visuellen Bildung« übersetzt werden (Carl-Peter Buschkühle, »Beitrag einer Visual Literacy zur Allgemeinbildung«, in: Wagner/Schönau [Hg.], *Gemeinsamer Europäischer Referenzrahmen für Visual Literacy*, S. 151–155, S. 151). Insbesondere durch die starke Betonung der Reflexion wird deutlich, dass transformatorische Prozesse, wie sie beispielsweise durch das Nachdenken über die Filmrezeption und das Filmemachen ausgelöst werden können, innerhalb der *visual literacy* eine wichtige Rolle spielen und somit zum Konzept Filmbildung gehören.

## HISTORISCHE FILMBILDUNG IM DEUTSCHSPRACHIGEN RAUM

Die pädagogische Auseinandersetzung mit dem Medium Film begann im deutschsprachigen Raum bereits in der Frühzeit des Kinos. Dass der Filmkonsum für Kinder zwar gefährlich sein, aber auch zur Bildung beitragen könne, wurde schon von der im Jahr 1907 von der »Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg« eingesetzten »Kommission für ›Lebende Photographien‹« festgestellt, die folgende Empfehlung formulierte:

> Eine Wendung zur besseren und edleren Ausnutzung des Kinematographen ist namentlich dadurch anzustreben, daß pädagogisch und künstlerisch interessierte Kreise sich mit den Großunternehmern dieser Industrie ins Einvernehmen setzen, um sie zu guten, speziell für Kinder geeigneten Vorführungen in gesonderten Kindervorstellungen zu ermuntern.[11]

Neben den sich in der Folge etablierenden Bildungs-, aber auch speziellen Kinder- und Jugendfilmen entstanden verschiedene pädagogische Überlegungen, dass junge Menschen beim Filmkonsum eine Kontextualisierung bräuchten.[12] Die rezeptive Filmbildung sah Aufgaben vor, die dem vertiefenden Verständnis verschiedener Aspekte der Filme dienten und in denen das Rezipieren bereits mit eigenem Produzieren kombiniert wurde – z. B. durch das Schreiben eines Aufsatzes im Anschluss an einen Film. Diese Vorgangsweise hat sich bis heute gehalten,[13] was auch das pädagogische Begleitmaterial zu AUGENLEUCHTEN zeigt.

Besonders interessant ist der Ansatz des Reformpädagogen Adolf Reichwein. Dieser entwickelte ein mehrstufiges, rezeptiv-produktives Konzept, welches er als »Schule des Sehens«[14] bezeichnete. Die Schule des Sehens war ganz klar visuell orientiert und bezog sich auf die genaue Analyse einzelner Bilder, die in ihren Bedeutungen verglichen und in ihrer Medienspezifik abgegrenzt wurden, beispielsweise durch Methoden wie die »vergleichende«[15] und die »vertiefende Bildbetrachtung«.[16] Reichweins Konzept stellt eine Wahrnehmungsschulung dar, die man aus heutiger Sicht als einen Beitrag zu einer umfassenden Wahrnehmungsbildung im Sinn Vollbrechts oder auch der *visual literacy* verstehen kann.

11 Fritz Terveen, *Dokumente zur Geschichte der Schulfilmbewegung in Deutschland*, Emsdetten: Lechte 1959, S. 21–22.
12 Rückert, *Bewegtbilder und Kunstunterricht*, S. 49–50.
13 U. a. Erhart Schröter, *Filme im Unterricht. Auswählen, analysieren, diskutieren*, Weinheim/Basel: Beltz 2009.
14 Adolf Reichwein, *Film in der Landschule. Vom Schauen zum Gestalten*, Berlin/Stuttgart: Kohlhammer 1938, S. 4.
15 Ebd., S. 15.
16 Ebd., S. 20.

Ein früher Vertreter der produktiven Filmbildung war Georg Netzband. Er drehte schon in den 1930er-Jahren mit Schulklassen verschiedene Filme (z. B. zum Thema Märchen, aber auch einen Werbefilm für Rettungsschwimmer) und begründete nach eigener Aussage mit Unterstützung einiger Eltern die erste »Arbeitsgemeinschaft Film« für Schüler:innen im Jahr 1931 in Berlin.[17] Solche Arbeitsgemeinschaften waren über Jahrzehnte hinweg, v. a. ab den 1970er-Jahren durch die starke Verbreitung von Super 8-Film, Keimzellen der filmischen Produktion von Kindern und Jugendlichen, die sich schon aufgrund des hohen Zeitaufwands schwer in den regulären Unterricht integrieren ließ. Netzband vertrat die These, dass die eigene Filmproduktion von Schüler:innen, die er »Kunstübung« nannte, ihnen dabei helfen könne, zu einem »verständnisvollen Urteil« über das Medium zu kommen.[18] Aus heutiger Perspektive könnte man sagen, dass Netzband also nicht unbedingt davon ausging, dass er spätere Filmschaffende ausbilden würde, sondern dass über die eigene Produktion die Kompetenz der Filminterpretation gefördert werden konnte. Er nahm an, dass die Schüler:innen durch das eigene Produzieren ein tiefergehendes Verständnis des Produktionsprozesses und der damit verbundenen künstlerisch-gestalterischen Entscheidungen erlangen. Auch dieser Gedanke ist bis heute aktuell.

In Österreich war die Situation ähnlich. Edith Blaschitz und Martin Seibt stellen fest, dass die Geschichte der österreichischen Medienbildung mit der deutschen vergleichbar ist und insgesamt stark bewahrpädagogisch geprägt war: »Auch in Österreich erfuhr ein neues (Unterhaltungs-)Medium solange Ablehnung[,] bis es in Bildungsmaßnahmen eingebunden wurde und somit legitimiert war.«[19] Entsprechend waren viele Initiativen davon geprägt, Kinder und Jugendliche vor vermeintlichen Schäden durch Medien zu schützen. Und auch in Österreich gibt es vielfältige Ansätze in der Medienpädagogik,[20] die jeweils unterschiedliche Ziele verfolgen. Bemerkenswert ist, dass die Zusammenarbeit von Filmemacher:innen mit Schulklassen seit Ende der 1980er-Jahre vom Österreichischen Kultur-Service stärker gefördert wurde.[21] Über das Nachvollziehen und das tiefergehende Verständnis von Filmproduktionsprozessen hinaus trägt die produktive Filmbildung, insbesondere wenn professionelle Filmschaffende daran beteiligt sind, zur Nachwuchsförderung bei. Das ist der Fall, sofern sich einige der jungen Teilnehmer:innen später für eine Karriere in der Medienindustrie entscheiden.

17 Georg Netzband, »Filmarbeit im Kunstunterricht«, in: *Kunst und Jugend* 25 (1952), H. 3, S. 46.

18 Ebd.

19 Edith Blaschitz/Martin Seibt, »Geschichte und Status Quo der Medienbildung in Österreich«, in: dies. (Hg.), *Medienbildung in Österreich. Historische und aktuelle Entwicklungen, theoretische Positionen und Medienpraxis*, Wien/Berlin/Münster: LIT 2008, S. 11–25, S. 13.

20 Ebd., S. 22.

21 https://www.filmmuseum.at/forschung__vermittlung/vermittlung.

Innerhalb der Vielzahl der aktuellen pädagogischen Ansätze im deutschsprachigen Raum, welche die Filmrezeption in den Vordergrund stellen, ist nicht immer selbstverständlich, dass der jeweilige Film auch als Ergebnis eines Prozesses betrachtet wird, in dessen Rahmen kreative Entscheidungen getroffen werden. Es ist durchaus möglich, dass es nur um den Inhalt geht, der pädagogisch aufbereitet und bearbeitet wird, z. B. wenn ein Film als Aufhänger für die Diskussion von historischen oder aktuellen gesellschaftlichen Problemen dient, aber als intentionaler, kreativer Ausdruck von Filmschaffenden oder als Kunstwerk mit einem spezifischen Stil kaum reflektiert wird. Ein umfassenderes Konzept findet man beispielsweise in Alain Bergalas Buch *Kino als Kunst*, der den Schaffensprozess ins Zentrum seiner filmpädagogischen Überlegungen stellt. Dies kann sowohl rezeptiv-analysierend geschehen als auch durch eigenständige Filmdrehs erfahren werden: »Eine Pädagogik ist denkbar, die sich sowohl beim Anschauen als auch beim Drehen von Filmen auf den Schaffensprozess konzentriert.«[22] Stellt man das Verstehen von Schaffensprozessen ins Zentrum produktiver Filmbildung, so wird deutlich, welchen Mehrwert es haben kann, wenn professionelle Filmschaffende an solchen Aktivitäten beteiligt sind, indem sie wie Paulus Schulfilmprojekte umsetzen. Das gemeinsame Erstellen von Filmen durch Filmemacher:innen mit Schulklassen ermöglicht den Schüler:innen Erfahrungen und Wissenserwerb aus erster Hand, stellt jedoch bis heute eine Besonderheit dar. Dies liegt natürlich schon darin begründet, dass sich Filmemacher:innen nicht primär in pädagogischen Funktionen sehen und für diese in der Regel auch nicht ausgebildet worden sind.

Abschließend sei erwähnt, dass die Grenzen zwischen rezeptiver und produktiver Filmbildung in Zukunft zunehmend verschwimmen könnten, da es durch die Entwicklung und Verfügbarkeit digitaler Endgeräte wie dem Smartphone für Jugendliche keine Hürde mehr bei der eigenen Filmproduktion gibt.

Nach dieser Klärung des Begriffs Filmbildung und seiner historischen Entwicklung widmen wir uns wiederkehrenden Motiven bei der Darstellung der Lebenswelt und der Verhaltensweisen von Kindern und Jugendlichen, um anschließend näher auf Aspekte der rezeptiven und produktiven Filmbildung im Werk von Wolfram Paulus anhand zweier Fallstudien einzugehen.

22 Alain Bergala, *Kino als Kunst. Filmvermittlung in der Schule und anderswo*, Marburg: Schüren 2006, S. 33.

## DIE WELT VON KINDERN UND JUGENDLICHEN IM WERK VON WOLFRAM PAULUS

Zunächst möchten wir zusammenfassen, welches Bild des Lebens von Kindern und Jugendlichen – vielleicht auch: welches spezifische Bild von der Welt insgesamt – in Paulus' Schaffen sichtbar wird. Am Anfang stehen Überlegungen, wie seine Kinderfilme in die aktuelle Forschungsdiskussion einzuordnen sind, um dann mehrere Motivkomplexe detaillierter darzulegen.

### KINDLICHE UNMITTELBARKEIT, SPIELERISCHES AUSPROBIEREN UND DAS ABENTEUER, IN DER ERWACHSENENWELT ZURECHTZUKOMMEN

Bettina Henzler konstatiert, dass Kinderfilme »kulturelle Bilder und Vorstellungen von Kindern und Kindheit« kommunizieren. Eine mögliche Funktion des Genres ist die »Selbstreflexion von Erwachsenen«. Eine andere Funktion ist für die hier behandelten Werke besonders wichtig. Kinderfilme sind geeignet, »die Leiblichkeit und Lebenswirklichkeit von Kindern aufzuzeichnen und ihnen Raum zu geben, ihre Bilder im Produktionsprozess – sei es als Schauspieler*innen oder als Filmschaffende – mitzugestalten«.[23] Die zweite Funktion, die Aufzeichnung und die künstlerische Verarbeitung kindlicher Lebenswirklichkeit, steht bei Wolfram Paulus deutlich im Vordergrund. Die Selbstreflexion von Erwachsenen anhand von Kindheitsdarstellungen spielt dagegen kaum eine Rolle. Nie gibt es so etwas wie einen überhöht sentimentalen Rückblick, etwa auf die eigene Jugend einer Erzähler:in.[24] Die Kinderfiguren agieren darüber hinaus bis auf die Ausnahmen DIE MINISTRANTEN und BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES in zeitgenössischen Settings. Lediglich BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES bezieht den Nationalsozialismus als einen historischen Hintergrund ein, der relevant für die Konflikte der Protagonisten ist. Dagegen stellt DIE MINISTRANTEN, der in den 1960er-Jahren spielt, sein Setting narrativ in den Hintergrund. Außerdem ist er nicht von Sentimentalität geprägt, stärkt also auch nicht die vergleichende Perspektive aus der Gegenwart bzw. die Stimulierung (positiver) Erinnerungen für Erwachsene.[25]

23 Bettina Henzler, »Kino, Kindheit, Filmästhetik – Ein Forschungsfeld«, in: Bettina Henzler/Winfried Pauleit (Hg.), *Kino und Kindheit. Figur – Perspektive – Regie*, Berlin: Bertz + Fischer 2017, S. 10–29, S. 11.

24 Die Möglichkeit eines solchen nostalgischen Rückblicks wäre übrigens nicht auf biografische Spielfilme begrenzt, für die Werner Barg eine »Genreregel« formuliert: »[D]ie Kindheit des dargestellten Protagonisten [wird] retrospektiv zumeist als sinnstiftend und sinnbestimmend für den weiteren Lebenslauf dargestellt« (Werner C. Barg, »Kinderbilder und Kindheitsdarstellungen in Spielfilmen für Erwachsene. Versuch einer Typologie«, in: Horst Schäfer/Claudia Wegener [Hg.], *Kindheit und Film. Geschichte, Themen und Perspektiven des Kinderfilms in Deutschland*, Konstanz: UVK 2009, S. 201–220, S. 202–203). Dieser Zusammenhang findet sich beispielsweise in Filmen mit Rahmen- und Binnenerzählungen wie STAND BY ME (1986, R: Rob Reiner).

25 Kurwinkel/Schmerheim, *Kinder- und Jugendfilmanalyse*, S. 22.

Ein wichtiger Aspekt für die Darstellung von Kindern bei Wolfram Paulus ist die Unmittelbarkeit, die der Wahrnehmung des Kindes zugeschrieben wird. Vicky Lebeau stellt in diesem Zusammenhang fest: »[W]hen it comes to the representation of the child, cinema, with its privileged access to the perceptual, its visual and aural richness, would seem to have the advantage: closer to perception, it can come closer to the child.«[26] Diese darin implizierte Natürlichkeit mutet allerdings paradox an. Karen Lury stellt fest: »[M]any of the most acclaimed performances from children in film emerge when they are not ›acting‹ at all.«[27] Daran schließt sie die Frage nach dem Modus des Spiels bei Kinderdarsteller:innen an: »Yet if children performing in films are not acting then what is it they are doing?« Sie vermutet gerade darin, dass diese Frage kaum zu beantworten ist, einen großen Reiz.[28]

Die Ambivalenz zwischen unverstelltem Sein und schauspielerischer Performanz ist für Paulus' Kinderfilme relevant. Seine Filme arbeiten mit Authentizitätssignalen wie verschiedenen Dialekten,[29] derer sich die Figuren oft bedienen, und mit sichtbarem Schauspiel. Hinsichtlich des ostentativen Schauspielens, das als solches erkennbar ist, unterscheiden sich die einzelnen Filme jedoch stark. Der eher dokumentarisch anmutende DIE MINISTRANTEN verlässt sich auf wesentlich subtilere Performances als etwa der überdrehte SCHATZ, DER VOM HIMMEL FIEL. Diese Differenzen lassen sich analytisch schwer fassen, da das Natürliche und das Spiel im Kind zusammenfallen. Gabriele Pfeiffer formuliert hinsichtlich der vergleichbaren Schwierigkeit, das Spiel von Kindern zur Einübung von Techniken erwachsener Schauspieler:innen zu nutzen: »Kinder […] sind ähnlich bewusst-los wie Tiere, sie sind da, und sie sind gleichzeitig selbstvergessen, ohne sich oder etwas vergessen zu müssen.«[30]

Paulus' Kinderfilme bewegen sich in einem Spannungsfeld aus Wirklichkeit und deren spielerischer Aneignung, oder anders gesagt: Sie zeigen Kinder, die die Welt und sich selbst in der Welt ausprobieren. In diesem Ausprobieren wird in den Filmen ein großes Lernpotential sichtbar.

Unser Lernbegriff orientiert sich an Gudjons:

26 Vicky Lebeau, *Childhood and Cinema*, London: Reaktion Books 2008, S. 16.

27 Karen Lury, *The Child in Film. Tears, Fears and Fairy Tales*, London/New York: I. B. Tauris 2010, S. 10.

28 Ebd.

29 In VERHEXTE TAGE wird Lungauer Dialekt gesprochen, in DIE MINISTRANTEN gibt es unterschiedliche Dialekte. Von EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN existiert eine österreichische und eine bundesdeutsche Synchronfassung, AUGENLEUCHTEN ist dialektal in Oberösterreich verortet, und die »Blutsbrüder« sprechen umgangs- und standardsprachliches Österreichisch.

30 Gabriele C. Pfeiffer, *Ephemer und leibhaftig. Schauspielerische Erkundungen von Ariane Mnouchkine, Carmelo Bene und Jerzy Grotowski*, Göttingen: V&R unipress 2021, S. 280.

> Lernen ist also – anders als »Erziehung« – ein *wertneutraler Begriff*. Es geht um die Kennzeichnung von *Änderungen* (nicht wie beim Erziehungsbegriff um Verbesserungen) menschlicher Verhaltensdispositionen, die durch Verarbeitung von Erfahrungen erklärt werden können.[31]

Paulus' Protagonist:innen erlernen Verhaltens- und Umgangsregeln, Rituale oder auch das Erkennen der im jeweiligen Kontext geltenden Hierarchien. Ebenso üben sie sich im Brechen oder im gemeinsamen Neuaufstellen von Regeln. Hierarchien werden angezweifelt, ignoriert oder unterwandert. Paulus inszeniert, was Christian Stewen als »Gegenraum« des Kinderfilms bezeichnet: einen »alternativen Möglichkeitsraum mit ganz eigenständigen Dynamiken und Funktionen«. Kinderfilme böten »in besonderer Weise einen fragenden Blick auf gesellschaftliche Sinnstrukturen und fordern diese konstruktiv heraus«.[32]

Gemeinsam ist Paulus' Kinderfilmen, dass es bei allen um kindliche Aushandlungsprozesse geht, die in der Regel in einem engen Zusammenhang mit Strukturen der Erwachsenenwelt stehen. Erwachsenenfiguren werden häufig auf besondere Art gezeichnet:

> Für nicht wenige Dramaturgen gilt die Regel: Kinder müssen die Erwachsenen übertrumpfen können. Daraus resultieren eindimensionale, langweilige Erwachsenenfiguren. Immerhin, die vereinfachten Rollenbilder bei den Gegenspielern der jungen Helden bringen sehr geschmeidig die Mechanik von Kinderplots in Gang.[33]

Was Christian Exner für den zeitgenössischen Kinderfilm konstatiert, lässt sich bei Wolfram Paulus punktuell beobachten. AUGENLEUCHTEN, der sich stark um differenzierte Erwachsenenfiguren bemüht, entspricht Exners Charakterisierung kaum. Am anderen Ende der Skala steht dagegen DER SCHATZ, DER VOM HIMMEL FIEL, der ziemlich genau solche Erwachsenen aufweist, wie Exner sie beschreibt. Man kann vermuten, dass dieser Umstand genrebedingt ist. Ein übersinnliches und actionbetontes Krimiabenteuer wie DER SCHATZ, DER VOM HIMMEL FIEL verlangt eher nach einer gröberen und polarisierenden Charakterzeichnung als das realistische Drama von AUGENLEUCHTEN. Die Bedeutung der Elternfiguren wird weiter unten noch einmal ausführlich behandelt.

31 Gudjons, *Pädagogisches Grundwissen*, S. 216.
32 Stewen, »(Un-)Möglichkeiten des Kinderfilms«, S. 47–48.
33 Christian Exner, »Gender und Erotik im Kinderfilm. Ein Spot auf aktuelle Kinoerfolge«, in: Schäfer/Wegener (Hg.), *Kindheit und Film*, S. 157–175, S. 165–166.



DER SCHATZ, DER VOM HIMMEL FIEL



DER SCHATZ, DER VOM HIMMEL FIEL

## MOTIVKOMPLEXE

Im Folgenden werden einige Motive untersucht, die in den Kinderfilmen von Wolfram Paulus wiederholt auftreten und die diegetische Welt strukturieren: Regeln, Abenteuer, Kultur, Eltern und Medien.

### Regelsysteme

Die Kinder und Jugendlichen in Paulus' Filmen befinden sich meistens in Systemen, in denen sie bestimmte Rollen haben, an die Erwartungen geknüpft sind. In diesen Systemen gibt es feste Abläufe. Es gelten Regeln, die von Erwachsenen festgelegt worden sind und von den Kindern hinterfragt, ausgenutzt, abgelehnt oder – mehr oder weniger – befolgt werden. Solche Systeme sind z. B. die dörfliche Gemeinschaft und die dort verankerte Familie, die Schule, in der es Regeln im Unterricht oder für den Umgang miteinander gibt (DIE MINISTRANTEN, EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN), oder die Situation der Ausbildung, in der strenge Hierarchien und Verhaltensregeln herrschen (AUGENLEUCHTEN). Diese Systeme haben neben weltlichen auch religiöse Hintergründe wie der Kirchenchor (BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES) oder die Gruppe der Messdiener (DIE MINISTRANTEN), wo neben Regeln auch Rituale eine Rolle spielen. Ähnlich wie Exner stellt Katrin Hoffmann fest:[34] »Es existieren nicht viele Kinderfilme im deutschsprachigen Raum, in denen es dezidiert darum geht, dass die Generationen sich gegeneinander abgrenzen oder miteinander um ein Zusammenleben ringen«.[35] Diese Auseinandersetzung scheuen die Filme von Wolfram Paulus nicht. Es sind keine »Filme ohne Erwachsene«.[36] Allerdings gilt, wie eindeutig an DIE MINISTRANTEN zu beobachten ist: »Sobald es um Bandenfilme geht, treten die Erwachsenen automatisch in den Hintergrund oder verschwinden ganz.«[37]

Die Darstellung der Systeme variiert je nach Film und den mit ihnen verbundenen Figuren. So ist das Regelsystem Schule in DIE MINISTRANTEN vergleichsweise streng, während in EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN schon in den ersten Szenen im Unterricht deutlich wird, dass es der Lehrkraft (Martin Abram) an Durchsetzungsvermögen gegenüber den Kindern mangelt und diese buchstäblich ›über Tisch und Bänke gehen‹. Dies wird im weiteren Verlauf des Films dadurch unterstrichen, dass einige Kinder sich auch beim Schulausflug mit dem Lehrer nicht an die im Museum geltenden Regeln halten und einen Schaukasten, der dem Schutz eines Exponats

34 Ebd., S. 165.
35 Katrin Hoffmann, »Generationskonflikte im deutschsprachigen Kinderfilm«, in: Schäfer/Wegener (Hg.), *Kindheit und Film*, S. 175–184, S. 175.
36 Ebd., S. 176.
37 Ebd., S. 178.

dient, als Trommel missbrauchen. Die Regelsysteme ähneln sich zwar, allerdings sind die Autorität oder das Pflichtgefühl der Lehrer:innen unterschiedlich geeignet, diese Regeln durchzusetzen. So haben Kinder bei Paulus oft ein starkes Gespür für unbeobachtete Momente oder Orte, an denen Lehrkräfte und andere Aufsichtspersonen nicht so präsent sind (wie die Umkleidekabine beim Sport in DIE MINISTRANTEN, der Schlafsaal der Jungen in BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES, der hintere Teil des Reisebusses in EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN). Dort kann es zu Streichen oder sogar zu Handgreiflichkeiten kommen. In BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES halten einige Jungen im Schlafsaal die Hand eines schlafenden Mitschülers in Wasser und provozieren so dessen Bettnässen. In DIE MINISTRANTEN werden in der Umkleidekabine Schuhbänder abgeschnitten und Schuhe mit Wasser gefüllt. Die drei Kinder aus EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN brechen beim Schulausflug in dem Moment aus dem Bus aus, in dem der Busfahrer (Werner Friedl) für alle etwas zu essen besorgt. Bezeichnenderweise nimmt in diesem Film auch der Lehrer die ihm zugewiesene Position nicht ein. Während seine Schulklasse im Kino gerade DIE MINISTRANTEN schaut, verlässt er selbst den Saal, um in einem Lokal eine Frau (Ingrid Hermanseder) zu treffen, und verletzt dabei seine Aufsichtspflicht.

Die in den Systemen geltenden Regeln und ihre eigene Bedeutung im System machen sich die Kinder aber auch zunutze. Innerhalb des Chors der »Blutsbrüder« ist unbestritten, wer der wichtigste Sänger ist und dass man sich zur Mitgliedschaft durch seine Stimme qualifizieren muss. Mit dieser Kenntnis kann Alex (Lorenz Willkomm), der eine besonders schöne Stimme hat, seinen Freund Ferry (Johannes Nussbaum) in den Chor einschleusen. Er macht es schlichtweg zur Bedingung, dass sie beide aufgenommen werden, und der Chorleiter (Udo Samel) stimmt schließlich zu. Das zeigt aber gleichzeitig, dass auch Lehrer:innen oder vergleichbare Systeminstanzen – wie hier der Chorleiter – die Regeln nicht absolut setzen, sondern innerhalb einer eigenen Wertehierarchie einordnen. In EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN brechen die Kinder absichtlich die Regeln des Schulausflugs, um von diesem ausgeschlossen zu werden, z. B. indem sie von einer Brücke in den Fluss urinieren. Damit bestätigen – und nutzen – sie die Existenz des Systems, indem sie die vorgesehenen Sanktionen in ihre Strategie miteinbeziehen.

Festzuhalten ist außerdem, dass innerhalb der gezeigten Systeme situationsbedingt eine unterschiedliche Strenge und Verbindlichkeit – aufseiten der Autorität – und Akzeptanz – aufseiten der Kinder und Jugendlichen – herrschen kann. Bei den MINISTRANTEN geht es im Unterricht der Messdiener eher locker zu. Im Gottesdienst jedoch gilt für sie ein festgelegter Ablauf, dem sie sich widerstandslos fügen. Die Regeleinhaltung bietet in diesem Zusammenhang die Möglichkeit, sich gegenüber den anderen Ministranten auszuzeichnen und so in der Konkurrenz Vorteile zu erlangen. Das verspätete Eintreffen beim Gottesdienst wird für Pauli (Christoph Schnell) v. a. deshalb ein Problem, weil er plant, in der Hierarchie der Messdiener aufzusteigen.

Auch in AUGENLEUCHTEN ist der Regelbruch innerhalb von Systemen ein wiederkehrendes Thema. Das betrifft etwa Regeln der Angemessenheit in der dörflichen Gemeinschaft. Die 17-jährige Franziska (Nadja Vogel) kleidet sich freizügig und fällt dadurch auf. Sie sieht es als ihr Recht an, sich so anzuziehen, wie sie möchte. Um ihr Recht geht es auch, wenn sie sich auf einem Dorffest kurz nach der Rede des Bürgermeisters (Fritz Egger) auf die Bühne stellt, um ihn vor der gesamten Bevölkerung an sein Versprechen zu erinnern: Er wollte sie dabei unterstützen, Tänzerin zu werden. Hier deuten sich eine Asymmetrie in der Wahrnehmung und eine Instrumentalisierung von Regelsystemen und Hierarchien an. Der Film legt nahe, dass der Bürgermeister für sein vermutlich nicht ernst gemeintes Versprechen eine nicht näher definierte sexuelle Gegenleistung erwartet hat.

In das System Familie scheint Franziska zunächst ebenfalls nicht zu passen. Zu ihrer eigenen Familie gehört sie durch Adoption; in die Familie des elfjährigen Wastl (Dominik Leeb), der alleine mit seinem Vater (Andreas Pühringer) lebt, muss sie sich mühsam hineinarbeiten. Hier wechselt ihre Rolle zwischen Freundin, großer Schwester und Mutter hin und her, eine Rollenunsicherheit, die ihrem Alter und der damit einhergehenden Lebensphase entspricht. Das gilt auch für das Restaurant, in dem Franziska eine Ausbildung macht. Hier soll sie sich in die für sie vorgesehene Rolle im System fügen und die entsprechenden Anforderungen erfüllen, zu denen gehört, Ungerechtigkeiten und Demütigungen stoisch zu ertragen. Franziska widersetzt sich allerdings und nimmt dafür sogar die Kündigung in Kauf. Als einige männliche Gäste sie durch wiederholte grundlose Beschwerden absichtlich demütigen, rächt sie sich, indem sie einem der Provokateure (Klaus Ortner) das Essen über die Kleidung schüttet. Als ihre Chefin (Eleonore Schmidl) sie auffordert, sich dafür zu entschuldigen, weigert sie sich.

Neben den Systemen, in denen auch Erwachsene agieren und darüber hinaus die Regeln festlegen, haben die Kinder und Jugendlichen eigene Systeme, in denen andere Regeln und Hierarchien gelten. In diesen positionieren sich die jungen Figuren laufend durch regelkonformes oder regelwidriges Handeln. So findet die Bandenbildung in DIE MINISTRANTEN mit einem großen Bewusstsein für Hierarchie statt. Z. B. sollen Mädchen eigentlich nicht aufgenommen werden. Interessanterweise ist hier das Regelsystem noch nicht verfestigt, weil sein Gültigkeitsbereich sich gerade erst konstituiert. Dementsprechend sind einzelne Regeln in dem eklektizistisch aus verschiedenen Traditionen zusammengebauten System noch leicht veränderlich. Im Übrigen sind auch die Ministranten eine exklusiv männliche Gruppe, worauf der Bandengründer und -anführer Pauli das Mädchen Maria (Petra Obinger), die nicht nur Bandenmitglied, sondern auch Ministrantin werden will, aufmerksam macht. In BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES werden Hierarchien unter den Kindern durch die Namensgebung deutlich. Der ›erste‹ Sänger (Benedikt Hösl) nennt sich selbst »Duce« und fordert von allen anderen Kindern, so genannt zu werden. Den beiden Neuen

gibt er die Namen »Bambi« und »Goldlöckchen«. Sie haben damit keine freie Wahl, sondern werden benannt. Während der erste Sänger also für sich *qua* Namen die absolute Führungsposition im nationalsozialistischen System der Jugendlichen beansprucht, weist er den anderen das untere Ende der Hierarchie zu. Dabei lässt er außer Acht – oder zeichnet unbewusst vor –, dass er seinen Gegner mit »Bambi« nicht nur als schwaches, verwaistes Kitz, sondern auch als zukünftige Autorität des Waldes, also des Chors, benennt.

Für die Aushandlung der Hierarchie spielen Wettkämpfe eine große Rolle. In DIE MINISTRANTEN dient Armdrücken innerhalb der Bande diesem Zweck, während es zwischen den rivalisierenden Banden zu Schlachten kommt, die sich deutlich an militärische Konventionen und Strategien anlehnen. In BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES geht es u. a. darum, den Status als bester Sänger zu erreichen und zu verteidigen. Absprachen der Kinder untereinander sind von großer Bedeutung und gelten als bindend. Entsprechend werden sie rituell besiegelt, z. B. per Handschlag (DER SCHATZ, DER VOM HIMMEL FIEL, EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN). Der Umgang der Kinder und Jugendlichen miteinander ist häufig rau, was aber weder Freundschaft noch romantische Zuneigung ausschließt. In DER SCHATZ, DER VOM HIMMEL FIEL nennt Lucy (Lisa Trischler) Flori (Nino Kratzer) einen »Trottel«, aber Freunde werden sie dennoch. In EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN findet Kathi (Judith Feldner), dass die beiden Jungs »Schreihälse« und »Oberdeppen« sind, aber auch sie werden Freunde. Und das mehrfach in verschiedenen Nuancen fallende »Du depperte Kuh« von Wastl zu Franziska in AUGENLEUCHTEN klingt am Ende fast schon wie eine Liebeserklärung.

## Abenteuer

Dass die Kinder und Jugendlichen bei Wolfram Paulus in weitem Rahmen eigenverantwortlich agieren können, eröffnet ihnen Handlungsräume, in denen Unvorhergesehenes, auch Gefährliches und Bedrohliches möglich ist, kurz: Sie können Abenteuer erleben. In DER SCHATZ, DER VOM HIMMEL FIEL fahren die Kinder alleine mit dem Motorboot los, wobei die Frage, ob das einen Regelbruch bedeutet, ausgespart bleibt. Auch DIE MINISTRANTEN beginnt und endet mit einer Floßfahrt auf einem See. Einerseits eignen sich die Jungen (noch) unangemessene Kompetenzen an, andererseits üben sie etwas ein, das literaturhistorisch und ikonografisch stark als abenteuerlich konnotiert ist – man denke an die Bücher von Karl May oder Mark Twain. Eine Darstellung von Handlungsmacht in einem risikoreichen Kontext ist es gleichwohl. In DER SCHATZ, DER VOM HIMMEL FIEL und in EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN fliehen die Kinder in einem Taxi, laufen durch Einkaufsviertel, um die ihnen zufällig zugefallenen Kostbarkeiten (beide Male von einer von Rolf Zacher verkörperten Figur gestohlen) vor den eigentlichen Dieben zu retten. Sie legen dabei sogar ca.

800 km alleine mit dem Flugzeug zurück. Insgesamt gilt für den Film, dass außerordentlich viele Handlungen eher als erwachsen denn als gefährlich konnotiert sind.

Ein Abenteuer auf anderer Ebene, dem aber ein vergleichbarer Grad an Aufregung und Nervenkitzel zugeschrieben wird, ist in AUGENLEUCHTEN Wastls Fahrt mit dem Bus nach Salzburg – an Franziskas Seite. Dass die Normverstöße in DER SCHATZ, DER VOM HIMMEL FIEL höherrangig sind, liegt allerdings auch im phantastischen Sujet begründet. Im Kontext der magischen Elemente des Films werden die außergewöhnlichen Handlungen der Kinder fast zur Normalität.

Betrachtet man Abenteuer als das Vordringen in Bereiche, die den handelnden Figuren zuvor unbekannt gewesen sind und die deshalb als potentiell gefährlich wahrgenommen werden, ist bei Paulus auch die Entdeckung der Sexualität ein Abenteuer. Sexualität ist in vielen der Filme in verschiedenen Formen präsent. In AUGENLEUCHTEN werden behandelt: Prostitution und allgemein der Tausch von sexuellen Dienstleistungen oder Darbietungen, Nacktbilder, Gerüchte über sexuelle Verhaltensweisen und Beziehungen, Begehren, Verführung. Dabei werden den Protagonist:innen altersgerecht unterschiedliche Kenntnisstände und Erfahrungen zugeschrieben. Abenteuercharakter hat die Handlung in diesem Zusammenhang eher für Wastl, für den die verschiedenen, einander auch widersprechenden Regeln und Erlebnisse neu und aufregend sind. Dagegen verfügt Franziska über eine annähernd vollständige Kenntnis der Regeln. Dabei fällt insbesondere eine von Doppelmoral geprägte Regelstruktur auf, die zum einen eine nicht oder nur heimlich ausgesprochene patriarchalische, gewaltvolle Ebene aufweist und zum anderen eine öffentliche Ebene, in der vermeintlich klare und faire Regeln herrschen.

In BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES findet sich das Motiv des geteilten sexuell-romantischen Interesses, das sowohl Anzeichen von Konkurrenz als auch von gemeinschaftlichem Vorgehen aufweist. Die beiden pubertierenden Protagonisten umwerben gemeinsam Mädchen und Frauen, wobei sie sich im Verlauf der Geschichte eher für Frauen interessieren, die älter sind als sie selbst. Sexualität wird besonders am Filmanfang mit Kriegsgewalt kontrastiert. Rosa (Fanny Krausz), eine ungefähr gleichaltrige, aber erfahrenere Freundin der Protagonisten, stimuliert Alex unter der Decke neben vielen anderen, die in einem Bunker vor einem Bombenangriff Schutz suchen. Eine andere sexuelle Handlung – die beiden Jungen liegen mit Rosa im Bett – wird von einem Bombenangriff unterbrochen. Den starken Erkenntnis- und Erlebnisdrang kann nur ein vergleichbar starkes Ereignis stoppen. Eine ähnliche Grundkonstellation findet sich in EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN, allerdings auf kindlich-spielerischer Ebene. Hier wird Kathi von Hannes (Philip Prandstätter) und Joschi (Georg Aigner) umworben. Sie hat in Aussicht gestellt, dass sie demjenigen einen Kuss gibt, der ihr einen Ring schenkt. Als die drei über Nacht in einer Brauerei eingeschlossen sind und Kathi bereits eingeschlafen zu sein scheint, geben ihr die beiden Jungen abwechselnd insgesamt drei Küsse auf die Wange und diskutieren dabei, bei welcher

Anzahl ›Gerechtigkeit‹ hergestellt ist. Als die Jungen sich abwenden, wischt sich Kathi mit geschlossenen Augen die Küsse von den Wangen.

## Kultur

Eine weitere Möglichkeit, sich in der Welt zu verorten, bietet sich den Kindern und Jugendlichen durch meist vorgeprägte Formen der Kultur. Bei Paulus finden sie sich in den untersuchten Filmen v. a. auf musikalisch-performativem Gebiet. In BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES möchten die Jungen Sänger und Dirigent werden und verfügen beide über musikalische Praxis, wenn auch unterschiedliches Talent, während in VERHEXTE TAGE einige Jungen eine Band gegründet haben. Mit Aktivitäten im (pop)kulturellen Bereich sind klare Aufstiegserwartungen verknüpft. In AUGENLEUCHTEN möchte Franziska Tänzerin werden, was zwar als Karrieremöglichkeit erscheint, aber gleichzeitig wiederholt mit Sexualität, oft in Form von Gegenleistungen, konnotiert ist. Und in DER SCHATZ, DER VOM HIMMEL FIEL ist Alis (Ozan Caliskanoglu) ältere Schwester (Kutsal Kocer) eine aufsteigende, angesagte Rocksängerin. In diesem Fall ist zwar keine der Protagonist:innen selbst kulturell aktiv, aber die enge familiäre Bindung ist hier eine Brücke, über die sich die Kinder neue Horizonte erschließen. Sie verlassen den elterlichen Raum, der sie begrenzt, und folgen der Schwester in die Großstadt, die sich diese ihrerseits über ihre Musikkarriere erschlossen hat.

Natürlich gibt es auch in den jeweiligen kulturellen Praxen Ähnlichkeiten zu den bereits besprochenen ritualisierten und regelgeleiteten Systemen. Der Chor der »Blutsbrüder« mit seiner strengen, hart ausgefochtenen, gleichzeitig durch institutionelle Autorität festgelegten Hierarchie lässt sich dabei mit dem Dienst der Ministranten vergleichen. Zusammen mit einer ritualisierten Performance wird auch hier der eigene Platz in der Hierarchie ausgehandelt, erkämpft, bestätigt, demonstriert. Ebenso lässt sich die Gründung einer Band als Versuch ansehen, durch Nachahmung einer kulturellen Praxis die eigene Position zu verbessern und zu bestätigen. Während die Band musikalisch eher wenig ambitioniert ist, versucht der Bandleader Chris (Andreas Gappmayer), Mädchen nicht nur als Sängerinnen zu gewinnen, sondern auch als Partnerinnen. Letztlich verbergen sich hinter den – teils nur angestrebten – kulturellen Betätigungen Wünsche, die aus der Erwachsenenwelt auf das eigene Leben projiziert werden.

## Die Eltern und andere Erwachsene

In den Filmen von Wolfram Paulus, die für diesen Beitrag untersucht wurden, sind Kinder und Jugendliche die klaren Protagonist:innen. Aber natürlich werden diese Filme auch von Erwachsenen bevölkert, obschon sie eher Randfiguren bleiben. Über

Erwachsene wird allerdings die Struktur der Welt deutlich, da sie die normsetzenden Instanzen sind. Dabei ist auffällig, dass die Erwachsenen – und damit die von ihnen vertretenen Werte und Normen – selten als Autoritäten bestätigt werden. In EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN kommen gleich mehrere Erwachsene nicht mit den Rollenanforderungen zurecht, die ihnen institutionell zugewiesen sind. So ist der Lehrer nicht nur mit der Aufsicht über die Schüler:innen überfordert, er verletzt – wie bereits beschrieben – auch seine Pflicht zugunsten eines privaten Rendezvous. Der Busfahrer lässt die Kinder im Bus alleine und handelt dadurch nicht entsprechend seiner Verantwortung. Darüber hinaus bekommt er in einer Fleischerei nicht das, was er bestellt hat, und in einem Fast-Food-Restaurant fällt ihm eine Portion Ketchup zu Boden, die ihm hinterhergetragen wird.

Manche Erwachsenenfiguren sind mehrdimensionaler angelegt, wobei ihre Handlungen oft einem Erkenntnisprozess der Jugendlichen folgen. So stellt sich der Chorleiter in BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES, der das hierarchische Chorsystem zunächst affirmativ zu vertreten scheint, als listig und verständnisvoll heraus sowie als Gegner des Naziregimes. In AUGENLEUCHTEN scheinen sowohl die Adoptiveltern von Franziska als auch der alleinerziehende Vater von Wastl typische Vertreter:innen der bigotten (Sexual-)Moral der (Erwachsenen-)Gesellschaft zu sein. Wastls Vater und Franziskas Adoptivmutter (Traude Gmeinböck) entpuppen sich dann aber doch als wache Beobachter:innen der sozialen Umstände und der Bedürfnisse ihrer Kinder, die sie solidarisch unterstützen. Z. B. macht sich Wastls Vater über die Mitarbeiterin des Jugendamts (Alice Schneider) lustig, indem er ihr die aus schwarzem Gummi gefertigte Schwimmausrüstung seines Sohns zeigt und die Ausrüstung ironisch als »Lack und Leder« und damit als jugendgefährdend bezeichnet. Dass Wastls Vater sich als positive Figur herausstellt, verdeckt aber nicht schwer lösbare Probleme, denn als alleinerziehender LKW-Fahrer hat er nicht genug Zeit für seinen Sohn. Interessant ist dabei, dass auch die Mitarbeiterin des Jugendamts keinesfalls die uneingeschränkte Moralinstanz ist, als die Wastls Vater sie einschätzt, sondern schließlich pragmatische Unterstützung anbietet. Gerade in AUGENLEUCHTEN stellen sich viele gegenseitige Annahmen der Figuren als Irrtümer heraus, besonders intergenerationelle.

Handeln müssen aber immer die Kinder selbst, auch wenn es erwachsene Unterstützerfiguren gibt wie etwa die Großmutter (Ilse Hanel), die in EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN den Polizisten eine förmliche Garantie gibt, auf ihren Enkel und seine Freunde aufzupassen. Besonders aufschlussreich ist dabei Ahmet (Ahmet Ugurlu), Mechaniker und guter Geist der Ferienkinder in DER SCHATZ, DER VOM HIMMEL FIEL. Seine Erscheinungsform ist eindeutig die eines Erwachsenen, trotzdem äußert er sich wiederholt über den grundsätzlich hinderlichen Einfluss des Eingreifens von Eltern: »Keine Eltern!«, »Sobald die Eltern auftauchen, geht alles schief!«, »Ich kann es nicht ausstehen, wenn die Eltern sich wegen jeder Kleinigkeit einmischen!«

Dem entspricht, dass die Eltern tatsächlich Schwierigkeiten haben, alleine zurechtzukommen, etwa, wenn ihnen das Benzin ausgeht und sie auf Hilfe angewiesen sind. Die Handlungsmacht von Kindern wird dadurch bestätigt, dass einerseits sprachlich stereotype Aussagen über die Unfähigkeit von Kindern ironisch umgekehrt und den Eltern zugeschrieben werden, und andererseits Erwachsene tatsächlich defizitär agieren.

Medien

Wenn Medien in den untersuchten Filmen auftauchen, dann haben sie in der Regel eine konkrete narrative Funktion. In DIE MINISTRANTEN wird eine umfangreiche Sammlung von Karl-May-Büchern im Hauptquartier der Bande als ›Lexikon‹ platziert. Anführer Pauli plant, zunächst auf dieser Textgrundlage das Anschleichen einzuüben, und besorgt deshalb etliche Mokassins. In VERHEXTE TAGE erzählt das blaue Buch einen alternativen Welterschaffungsmythos und verleitet Amelie (Julia Moser) dazu, die Göttin Diana um Hilfe zu bitten. Das Buch bewirkt zudem eine Lichtänderung im Raum, als Amelie es entdeckt. Und in DER SCHATZ, DER VOM HIMMEL FIEL kann der gute Geist Ahmet durch das Radio sprechen. Diese eigenwillige Medienverwendung hat aber in den genannten Beispielen zwei verschiedene Funktionen. Zum einen vermitteln die Medien mehr oder weniger nützliche, handlungsrelevante Informationen. Zum anderen sind sie an einer Art Wirklichkeitstransformation beteiligt. Im Fall von DIE MINISTRANTEN findet ein Transfer von der fiktiven literarischen Welt in die als real gesetzte filmische Diegese statt, bei dem eine Fiktionalitätsgrenze überschritten wird. Das fiktionale Regelsystem der Karl-May-Bücher wird von der neu gegründeten Bande als faktisches installiert und in diesem Sinn transformiert. Ebenso verändert sich in VERHEXTE TAGE und DER SCHATZ, DER VOM HIMMEL FIEL der Realitätsstatus durch den Gebrauch magischer Medien. Das hat auch Implikationen für den Wirklichkeitsstatus der Lebenswelten von Erwachsenen und Kindern. Bedeutet es, dass die Welt Magie beinhaltet und Erwachsene nur unfähig (geworden) sind, sie wahrzunehmen? Oder existiert Magie lediglich in der Wahrnehmung von Kindern, nicht aber in der wirklichen Welt? Diese Frage lässt sich letztlich nicht entscheiden, aber die magischen Phänomene, die in Zusammenhang mit den genannten Medien auftreten, werden in den jeweiligen Diegesen jedenfalls nicht wieder getilgt, indem rationale Erklärungen bemüht werden.

Darüber hinaus lässt sich eine Relevanz religiöser Elemente beobachten. Als Lucy in DER SCHATZ, DER VOM HIMMEL FIEL den Schatz auf ein Kirchendach wirft, ruft sie: »Lieber Gott, hilf, dass ich das Richtige tu!« Dann versucht sie, den Dieben zu entkommen. In EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN erläutert der Lehrer der Schulklasse im Museum eine mit einem Kreuzigungsmotiv versehene frühneuzeitliche Buchtasche mit der Bemerkung, dass Bücher heutzutage zu wenig wert seien. Er



DIE MINISTRANTEN



DIE MINISTRANTEN

verweist daneben auf eine Altartafel und deren Bedeutung im Lebensrhythmus der Menschen (»feiertags offen, werktags geschlossen«). In DIE MINISTRANTEN findet der große Kampf am Ostersonntag nach der Messe statt, also direkt anschließend an das größte katholische Fest des Jahres. Im Kontext der Zulässigkeit von Magie in der Wirklichkeit der Filme ließe sich Religion als das traditionelle magische (Regel-)System auffassen, das von Vertreter:innen aller Generationen gleichermaßen wahrgenommen und anerkannt wird. Auf Grundlage der Erkenntnisse dieser motivanalytischen Ausführungen sollen nun die Werke AUGENLEUCHTEN und VERHEXTE TAGE aus der Perspektive rezeptiver und produktiver Filmbildung exemplarisch untersucht werden.

## »AUGENLEUCHTEN« ALS BEISPIEL FÜR REZEPTIVE FILMBILDUNG

AUGENLEUCHTEN erzählt die Geschichte des elfjährigen Wastl, der ein Jahr nach dem Tod seiner Mutter (Marie Colbin) alleine mit seinem Vater lebt. Wegen seines Berufs ist dieser häufig abwesend. Die verstorbene Mutter ist für Wastl omnipräsent, gezeigt wird dies in Form von Erscheinungen, in denen sie für ihn z. B. im Wald und in der Kirche sichtbar wird. Dem Sehen kommt im Film eine zentrale Rolle zu: Wastl legt zum Gedenken an seine Mutter Tieraugen in Gläser ein und präsentiert sie in schrein- oder altarähnlichen Anordnungen in seinem Kleiderschrank und im Wald. Der gesamte Film dreht sich um Blicke, die sehnsüchtig, begehrend, beobachtend gezeigt werden. Es geht auch im übertragenen Sinn darum, wie sich die Figuren gegenseitig sehen und was sie in der anderen erkennen. In der dorfbekannten, in vielerlei Hinsicht unangepassten 17-jährigen Franziska – die sich kleidet, wie sie möchte, oder ihre Arbeitsstelle als Kellnerin kündigt, bevor sie ihre Prinzipien dafür aufgeben müsste – ›sieht‹ Wastl seine Mutter, z. B. wenn Franziska tanzt und er darin das mütterliche Tanzen erkennt. Auch über rote Kleidung, die sowohl die verstorbene Mutter als auch Franziska tragen, und über liebevolle Blicke auf Wastl stellt der Film Ähnlichkeiten zwischen der Mutter und der jungen Frau her. Franziska ist aber auch so etwas wie eine ältere Schwester oder Freundin, die Wastl Einblicke in Teile der ihm noch unbekannten Welt der Erwachsenen ermöglicht, etwa indem sie ihn darum bittet, sie im Negligé zu fotografieren, um Fotos für die Bewerbung an der Tanzschule zu erhalten.

Wastl nimmt hier die Rolle eines professionellen Fotografen ein. Auch in anderen Szenen gelingen ihm an der Seite von Franziska Dinge, die über das reguläre Alltagshandeln von Elfjährigen hinausgehen. Wastl kann Franziska z. B. davor schützen, vergewaltigt zu werden, und er schafft es, der Mitarbeiterin des Jugendamts die Adresse von Franziskas leiblicher Mutter zu entlocken. Dem ungleichen Paar, dessen größte Gemeinsamkeit ist, dass sie beide in Außenseiterrollen und in instabilen

Familienverhältnissen leben, gelingt es überaus gut, sich gegenseitig zu helfen, da beide bereit sind, ihr Gegenüber in der gesamten Komplexität des Charakters anzuerkennen und zu unterstützen.

Das umfangreiche pädagogische Begleitmaterial zu AUGENLEUCHTEN, zu großen Teilen von Dorothe Lang erstellt, steht in der Tradition rezeptiver Filmbildungsansätze, die das Sehen eines Films mit einem anschließenden Gespräch oder kreativ-produktiven Aufgaben verbinden.[38] Es gibt stichpunktartige Vorschläge, an welche Aspekte des Films im Unterricht angeknüpft werden kann, sofern man ihn als Ausgangspunkt für die Diskussion und Bearbeitung von Themen nutzt, die für Jugendliche potentiell relevant sind. Dies sind z. B. der Verlust der Mutter, Sehnsucht, dörfliche Enge, Adoption, Mobbing, sexuelle Belästigung, Suizid und Trauma. Das Begleitmaterial ist hier sehr konkret, indem Kontaktadressen österreichischer Einrichtungen der Kinder- und Jugendhilfe für verschiedene Problemlagen angegeben werden.

Darüber hinaus wird im Begleitmaterial deutlich, wie AUGENLEUCHTEN diese Themen künstlerisch-stilistisch ausgestaltet und welche Bedeutung den im Film sehr präsenten Augen und Blicken zukommt. Die Schüler:innen sollen sowohl Texte (Berichte, Tagebucheinträge, Dialoge, Szenen etc.) als auch Bilder produzieren. So schlägt Lang als praktische Gestaltungsanregung vor, die Schüler:innen bei der Wahrnehmung anzuleiten, wie unterschiedlich Augen wirken können. Dabei sollen verschiedene Augenpaare aus Zeitschriften »von freundlich bis böse« zu einer Collage kombiniert werden. Diese Aufgabe knüpft direkt an das Augenmotiv in Wolfram Paulus' Film an. Unter dem Motto »Augen sind das Fenster zur Seele« wird zudem angeregt, eine Deckfarbenmalerei mit Augen anfertigen zu lassen, in deren Pupillen sich Wünsche und Träume spiegeln. Auch das ›Sehen‹ der anderen im übertragenen Sinn wird durch das Begleitmaterial gefördert, indem einzelne Figuren von den Schüler:innen mit Adjektiven versehen werden sollen, die ihre Charaktereigenschaften beschreiben. Dafür stellt die Autorin eine Vielzahl von Adjektiven zur Verfügung, was der Differenzierung sprachlicher Aussagen über die Figuren des Films dient.

Im Sinn des zuvor formulierten Bildungs- und Filmbildungsverständnisses kann AUGENLEUCHTEN zahlreiche Bildungsprozesse (nach Gudjons) oder auch Filmbildungsprozesse als Wahrnehmungsbildung (nach Vollbrecht) befördern. AUGENLEUCHTEN vermittelt Jugendlichen, dass es sich lohnen kann, aus vorgefundenen Regelsystemen auszubrechen, für sich selbst einzustehen und sich dafür Hilfe und Unterstützung bei gleichgesinnten Kindern, aber auch bei Erwachsenen zu holen. Dies ist dem Gewinn von Individualität und Gemeinschaftlichkeit zuträglich. Bedeutend erscheint hier die Solidarität zwischen Franziska und Wastl und wie diese sich gegenseitig dabei unterstützen, selbstbestimmt zu leben, was nach Gudjons ebenfalls ein Aspekt von Bildung ist.

38 Die Unterlagen sind im Internet zugänglich: https://www.edugroup.at/.

Jugendliche erfahren in AUGENLEUCHTEN, dass das Handeln der Figuren positive Veränderungen bewirkt und dass dabei gelegentlich auch der Zweck die Mittel heiligt (wobei niemand zu Schaden kommt). Somit spricht sich AUGENLEUCHTEN ganz klar dafür aus, aktiv zu handeln, um die eigene Situation zu verändern. Künstlerische Tätigkeiten, etwa das Tanzen, werden ebenfalls als etwas Positives dargestellt, für das es sich zu kämpfen lohnt. So hält Franziska an ihrem Traum fest, Tänzerin zu werden, da dies ihr Lebenswunsch ist. Und schließlich verschieben sich im Lauf des Films die Rollen und Aufgaben von Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen. Es wird deutlich, dass es sich bei den Veränderungen, die Wastl und Franziska durchmachen, um Prozesse des Erwachsenwerdens handelt. Sie erfüllen einige der an Erwachsene gestellten Anforderungen schon besser als manche Figuren aus der Elterngeneration.

Für die rezeptive Filmbildung ist besonders interessant, dass in AUGENLEUCHTEN über die verhandelten Themen hinaus eine selbstreflexive Obsession mit visueller Wahrnehmung inszeniert wird. In dieser Hinsicht sind der Film und die genaue Auseinandersetzung mit ihm als Wahrnehmungsschulung zu verstehen. Die Vielfalt dessen, was gesehen wird, reicht von inneren Bildern (wenn Wastl seine verstorbene Mutter ›sieht‹) bis hin zu medialen Bildern (die Fotografien, die Wastl von Franziska anfertigt). Es könnte sinnvoll sein, den Film gemeinsam mit Jugendlichen mit der Methode der Schaffensanalyse zu untersuchen. Alain Bergala beschreibt dieses Verfahren, indem er einen Vergleich mit der bildenden Kunst anstellt: »Ein Gemälde zu betrachten und sich dabei die Fragen des Malers zu stellen, zu versuchen, dessen Zweifel und Gefühle als Schöpfer zu teilen: das ist etwas ganz anderes, als ein Bild anzuschauen und sich dabei auf die Gefühle des Betrachters zu beschränken.«[39] So lässt sich etwa die Auflösung in einzelne Einstellungen oder die Wahl der jeweiligen Kameraperspektive untersuchen. Die Jugendlichen sollen sich also fragen, warum Paulus den Film so gemacht hat, wie er ihn gemacht hat, und sich nicht nur auf das beschränken, was man zunächst sieht und hört. Eine solche Analyse betont den engen Zusammenhang von Stil, Narration und Produktion.

39 Bergala, *Kino als Kunst*, S. 33.

## »VERHEXTE TAGE« ALS BEISPIEL FÜR PRODUKTIVE FILMBILDUNG

In einem Interview mit Florian Widegger erinnert sich Wolfram Paulus an die Anfänge des eigenen Filmschaffens in der Schulzeit – zunächst mit der Kamera des Vaters – und berichtet über seine ersten Produktionen: »Einer dieser Filme hieß SYMPOSION (1974) und war ein überkandideltes Saufgelage von vier weltschmerzverzerrten Mittelschülern, alle 15-jährig, inspiriert durch eine Geschichtsstunde, wo wir den griechischen Philosophen Xenophon durchkauten.«[40] Paulus erwähnt auch, dass seine Eltern beide Lehrer:innen waren und sein Vater zudem ein passionierter Amateurfilmer. Schule und Film waren somit für den Regisseur biografisch keine vollständig getrennten Bereiche. Für viele seiner Filme arbeitete er mit Schüler:innen als Laiendarsteller:innen, die er oft direkt in Schulen castete.[41] Schulen dienten ihm als Drehorte, z. B. für DIE MINISTRANTEN und EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN. Immer wieder führte Paulus Schulprojekte durch, also Filme, die er gemeinsam mit Kindern und Jugendlichen einer beteiligten Schule umsetzte. Sogar sein letzter abendfüllender Spielfilm, HELDENZEITREISE (2017), war ein Schulprojekt. In der Folge dient VERHEXTE TAGE, ein Kurzspielfilm, den er mit Schüler:innen der Neuen Mittelschule Tamsweg realisierte, als Fallstudie.

Will man der konkreten Manifestation produktiver Filmbildung genauer nachgehen, ist eine methodische Schwierigkeit zu benennen. In der Filmbildung ist die zu untersuchende Arbeit mit Kindern und Jugendlichen an der Praxis orientiert. Diese kann nur schwer nachvollzogen werden, wenn sie nicht systematisch evaluiert wird. Anhand des hergestellten Produkts selbst, also des Films, lassen sich nur begrenzt Aussagen über produktive Filmbildung treffen. Stattdessen können Selbstaussagen und Presseberichte als Quellen herangezogen werden, zudem ist es möglich, allgemeingültige Erkenntnisse über Schulprojekte auf eine spezifische Produktion zu übertragen. Die nachfolgenden Informationen über VERHEXTE TAGE stammen aus einem Interview mit Rosemarie Rösler vom 21. Februar 2022.

Geplant war das Projekt, das von der Tamsweger Lehrerin ins Leben gerufen wurde, ursprünglich als ein Workshop, in dem ein ca. 10- bis 15-minütiger Kurzfilm entstehen sollte. Letztlich wurde der Film fast 40 Minuten lang. Den Plot entwickelten die Schüler:innen unter Anleitung von Rösler, die u. a. Theaterpädagogin ist, Wolfram Paulus schrieb jedoch die Dialoge, besetzte die Rollen und führte Regie. Kamera, Schnitt und Ton übernahm der ortsansässige Filmemacher Thomas Mayer.[42] Alle Darsteller:innen waren jugendliche und erwachsene Lai:innen aus der Region; für

40 Florian Widegger, »Ein Leben für den Film. Wolfram Paulus im Gespräch«, S. 334 im vorliegenden Band.

41 https://www.youtube.com/watch?v=BDRHLYopoZQ.

42 Peter Wieland, »Großes Kino mit Wolfram Paulus«, in: *Bezirksblätter Lungau*, 28./29.6.2017, S. 4–5.

die Besetzung der einzelnen Rollen wurden im Vorfeld Fotos von Schüler:innen und anderen Interessierten gemacht und ein Casting veranstaltet. Die Schüler:innen waren v. a. als Schauspielende im Film tätig, übernahmen am Filmset aber auch andere Aufgaben wie die Requisite. Die Produktion wurde unter Zeitdruck innerhalb der Osterferien durchgeführt. Für die gesamten Aufnahmen in der Schule stand insgesamt nur eine Woche zur Verfügung, ein Nachdreh war nicht möglich.

VERHEXTE TAGE steht beispielhaft für eine Koproduktion zwischen Schüler:innen und professionellen Filmschaffenden. Das Endprodukt ist sowohl als ein Wolfram-Paulus-Film als auch als eine Schüler:innenproduktion interpretierbar. Die Jugendlichen, die an VERHEXTE TAGE mitgewirkt haben, hatten die Kompetenz des Regisseurs und Kameramanns hinter sich, um ihre eigene Geschichte umsetzen zu können. Paulus habe laut Rösler keinen Unterschied zwischen der Schüler:innenproduktion und seinen anderen Filmen gemacht, sondern setzte das Projekt ernsthaft, idealistisch und ohne kommerzielles Interesse um.

Inhaltlich geht es in VERHEXTE TAGE um die Schülerin Amelie und ihr magisches blaues Buch. Amelie ist in Chris verliebt, der in einer Band spielt und kurz davor mit Antonia (Maria Stiegler) zusammen war. Antonia behauptet jedoch, dass diese Beziehung noch andauert, und ist dementsprechend nicht gut auf Amelie zu sprechen. In dieser Ansicht wird Antonia von ihren Mitschüler:innen unterstützt. Der Konflikt zwischen den beiden spitzt sich zu. Amelie wird massiv von Schulkolleg:innen gemobbt, und es kommt zu Handgreiflichkeiten zwischen den beiden rivalisierenden Mädchen. Als pädagogische Maßnahme, mit der das regelwidrige Verhalten aufgearbeitet werden soll, ordnet die Schulleitung an, dass die Rivalinnen gemeinsam eine Theaterszene proben müssen, wodurch sie schlussendlich zu Freundinnen werden.

Der Film setzt direkt in der Lebenswelt von Heranwachsenden an, für die es wichtig ist, ›wer mit wem geht‹, also welche Liebesbeziehungen jeweils aktuell sind. In VERHEXTE TAGE sind es v. a. Mädchen, für die diese Fragen von Bedeutung sind. Sie werden stark rivalisierend und entsprechend aktiv gezeigt. Die im Film thematisierten Konflikte gehen dabei über gewöhnliche Auseinandersetzungen an Schulen oder auch Mobbingerfahrungen hinaus. Die Jugendlichen drohen einander, sich die Zähne auszuschlagen. Die Mädchen der Klasse stellen die Protagonistin Amelie mehrfach bloß, indem sie die Tafel und den Schultisch mit Sprüchen bekritzeln, ein heimlich von Amelies Göttinnenanbetung angefertigtes Video im Internet verbreiten, ihr Fahrrad entwenden und es durch einen ›Hexenbesen‹ ersetzen.

Die von den Schüler:innen verfasste Geschichte von VERHEXTE TAGE enthält narrative Elemente, die auch die Kinderfilmwelt von Paulus prägen. Dies zeigt, wie nah der Regisseur am persönlichen Umfeld der Kinder ist, deren Leben er beschreibt. Die Rivalität, die in VERHEXTE TAGE besonders unter den Mädchen deutlich wird, ist jener nicht unähnlich, die Paulus in DIE MINISTRANTEN zeigt, dort jedoch unter Jungen stattfindet. Aus Banden werden in VERHEXTE TAGE zwar eher Cliquen, dennoch

zeigt sich auch in diesem Film deutlich, dass die Jugendlichen sich als Gruppe zusammenfinden und präsentieren (die Jungen in ihrer Band oder auf dem Sportplatz; die Mädchengruppe rund um Antonia, die bei ihr zu Hause gemeinsam einen Racheakt plant). Wie in der Umkleidekabine in DIE MINISTRANTEN geht es in VERHEXTE TAGE in der Schulgarderobe zur Sache. Hier greifen sich die beiden rivalisierenden Mädchen tätlich an und schlagen einander sogar direkt ins Gesicht. Ähnlich wie in anderen Paulus-Filmen werden in dem Schulprojekt nicht nur die Jugendlichen selbst, sondern auch Erwachsene in ambivalenten Rollen gezeigt, etwa wenn die Haushälterin (Monika Brandstätter) den Mädchen, die gerade eine Verschwörung gegen andere besprechen, kommentarlos Getränke dazu reicht.

Magie und Religion sind wichtige Themen, indem gebetet, beschworen und verhext wird, wobei wiederum Medien wie das magische blaue Buch eine Rolle spielen. Zudem geht es um Regelsysteme wie die Schule, die aber nicht als rein problematisch, sondern auch als positiv dargestellt wird, etwa wenn die angeordnete Sanktion, das gemeinsame Theaterspielen, letztlich dazu führt, dass sich die zerstrittenen Mädchen freundschaftlich annähern. Hier wird die besondere Bedeutung klar, die Paulus kulturellen Tätigkeiten in seinen Werken einräumt. Der Film zeigt, was er selbst macht: gemeinsames Schauspielen als verbindender sozialer Akt. Das Schauspielen kann als ein stellvertretendes Erleben außergewöhnlicher Situationen gesehen werden, die wiederum potentielle Auslöser von Veränderung und somit von Bildungsprozessen sind. Und in diesem Spiel sind Erlebnisse möglich, die weit über das an den gezeigten Orten üblicherweise Erlaubte hinausgehen. Deutlich wird dies an den Kritzeleien im Klassenzimmer.

Im Bereich der Sprache lassen sich Ähnlichkeiten zu anderen Werken von Paulus feststellen. Im gesamten Film sprechen die jugendlichen Darsteller:innen im Dialekt und so, als wären sie unter sich. Das betrifft auch die Ausdrucksweise im Umfeld der Schule, in dem normalerweise ein anderes sprachliches Register verwendet wird. Paulus sei es wichtig gewesen, dass die Jugendlichen ihre eigene Sprache sprechen, umgangssprachlich und an einigen Stellen derb.

Laut Rösler war es dem Regisseur ein Anliegen, die Geschichte der Jugendlichen an geeigneten Motiven zu inszenieren. Er war einige Tage unterwegs, um die Drehorte zu finden, die später im Film zu sehen sind: z. B. die Fleischbrücke in Mauterndorf oder ein Hügel bei Tamsweg, von dem aus die Wallfahrtskirche St. Leonhard zu sehen ist. Entsprechend ist die Darstellung von Landschaft und erkennbaren Lokalitäten eine Priorität des Films. Für die Mitwirkenden hat die Inszenierung fiktiver Geschichten an realen Orten einen besonderen Reiz, da sie alltägliche Räume mit fiktionalen Handlungen aufladen und verfremden. Durch den Film wird das Gewöhnliche zu etwas Aufregendem.

Die beteiligten Jugendlichen hatten nach dem Filmprojekt eine andere Wahrnehmung audiovisueller Medien, schon allein dadurch, dass sie selbst so viel Freizeit für

den Film aufgewandt und die Komplexität des Entstehungsprozesses voll durchlebt hatten. Anhand der Überarbeitung ihrer Geschichte und deren Umsetzung durch Paulus erfuhren sie, was ihm als Filmemacher besonders wichtig war: die Entscheidung für die jeweiligen Drehorte, die Inszenierung dieser Orte, die Sprache der Figuren oder auch Änderungen und Ergänzungen im Drehbuch wie das magische blaue Buch oder die Göttin Diana – Ideen, die er selbst einbrachte. Somit wurden die Schüler:innen direkt in seinen Schaffensprozess einbezogen, erlebten also genau, wie Paulus Filme macht und wie relevant und notwendig die Entscheidung zwischen verschiedenen ästhetischen Möglichkeiten ist.

Darüber hinaus ist festzustellen, dass die Jugendlichen über die Produktion berufspraktische Erfahrung, v. a. im Bereich Schauspiel, sammeln konnten. Sie erfuhren, wie ein Regisseur mit einem Kameramann zusammenarbeitet, wie Licht gesetzt wird, welche Aufgaben es am Set gibt, welche hierarchischen Ordnungen gelten und was sonst noch alles bei einer Produktion zu bedenken ist.

Wolfram Paulus selbst hat anlässlich des Drehs seines Kurzfilms DER STALKER mit einer siebten Klasse am Mittersiller Gymnasium betont, dass dabei »Spontanität, Kreativität oder Improvisationstalent« gefragt sind. Oft ist es wichtig, »Kompromisse zu finden«.[43] Dafür sind kommunikative Kompetenz und Toleranz nötig, was sich mit dem Bildungsverständnis von Gudjons in Einklang bringen lässt, da bei einer solchen Gruppenarbeit individuelle Vorstellungen nur im Verhältnis zum Kollektiv umgesetzt werden können. Diese von Paulus benannten Eigenschaften sind einerseits beruflich relevant und tragen andererseits zur Stärkung der Persönlichkeit bei. Im Rahmen einer solchen Produktion können sich die Jugendlichen besonderer Talente bewusst werden und vorhandene Fähigkeiten ausbauen, um zum Gelingen eines großen gemeinschaftlichen Projekts beizutragen.

Ähnlich verhält es sich mit dem Verfassen der Filmhandlung und schauspielerischer Kompetenz. Die beteiligten Schüler:innen reflektierten über die von ihnen selbst entwickelte Geschichte ihre eigene Lebenswelt, ihre Vorlieben und Abneigungen, ihre Probleme und ihr Verhalten. Sie spielten gewissermaßen sich selbst in ihrer eigenen Welt, wenn auch in einer fiktiven, verfremdeten Geschichte und in fiktiven Rollen.

43 Christa Nothdurfter, »Berühmter Regisseur ›ging in die Schule‹«, in: *Bezirksblätter Pinzgau*, 27.5.2014, https://www.meinbezirk.at/pinzgau/c-lokales/beruehmter-regisseur-ging-in-die-schule_a961494.

## FAZIT

Der Vergleich ausgewählter Kinder- und Jugendfilme hat ein facettenreiches Bild des Erwachsenwerdens junger Figuren im Werk von Wolfram Paulus sichtbar gemacht. Deutlich wurde, dass Paulus' Filme Konventionen und Regelsysteme inszenieren, in denen Kinder und Jugendliche aufwachsen, in denen sich aber auch Erwachsene mehr oder weniger glücklich befinden und verhalten müssen. Paulus' Filme stellen dabei verschiedene Möglichkeiten des sich Anpassens oder des Ausbrechens aus diesen Regelsystemen vor. Seine Kinder- und Jugendfilmwelt steckt voller Abenteuer, aber auch voller alltäglicher Begegnungen mit Musik, Sport, Religion und Bildung. Zentral ist dabei immer das Zwischenmenschliche. Paulus lässt in seinen Filmen einer Vielzahl an Emotionen Raum und zeigt seine Figuren dabei, wie sie lernen, miteinander und mit ihren Gefühlen umzugehen. In den Kinder- und Jugendfilmen lassen sich somit zahlreiche Aspekte ausmachen, die als Bildungsprozesse klassifiziert werden können.

Die genauere Betrachtung von AUGENLEUCHTEN und VERHEXTE TAGE zeigt, wie rezeptive und produktive Filmbildung bei Paulus konkret umgesetzt wurde. Am Beispiel von AUGENLEUCHTEN wird deutlich, dass das Begleitmaterial zum Film die Wahrnehmung kindlicher Rezipient:innen schult. Über das Verstehen und Interpretieren der Filmhandlung entwickeln Jugendliche ein Verständnis filmischer Gestaltungsprinzipien und begreifen den Zusammenhang zwischen Filminhalt und -stil. Paulus' Interesse an Filmbildung zeigt sich besonders deutlich an den Schulfilmproduktionen, in denen der Duktus des Regisseurs zwar spürbar ist, der jugendlichen Lebens- und Ideenwelt jedoch großer Raum gegeben wird. In diesem Kontext reicht Filmbildung von rein praktisch-berufsbezogenem Kompetenzerwerb bis hin zur individuellen Wissenserweiterung Jugendlicher, die sich fiktive Rollen aneignen und die Erfahrungen der Figuren reflektieren können, ohne sie selbst erlebt zu haben.



# WOLFRAM PAULUS IM BILD



KOMMEN UND GEHN



HOUNG





1980er-Jahre



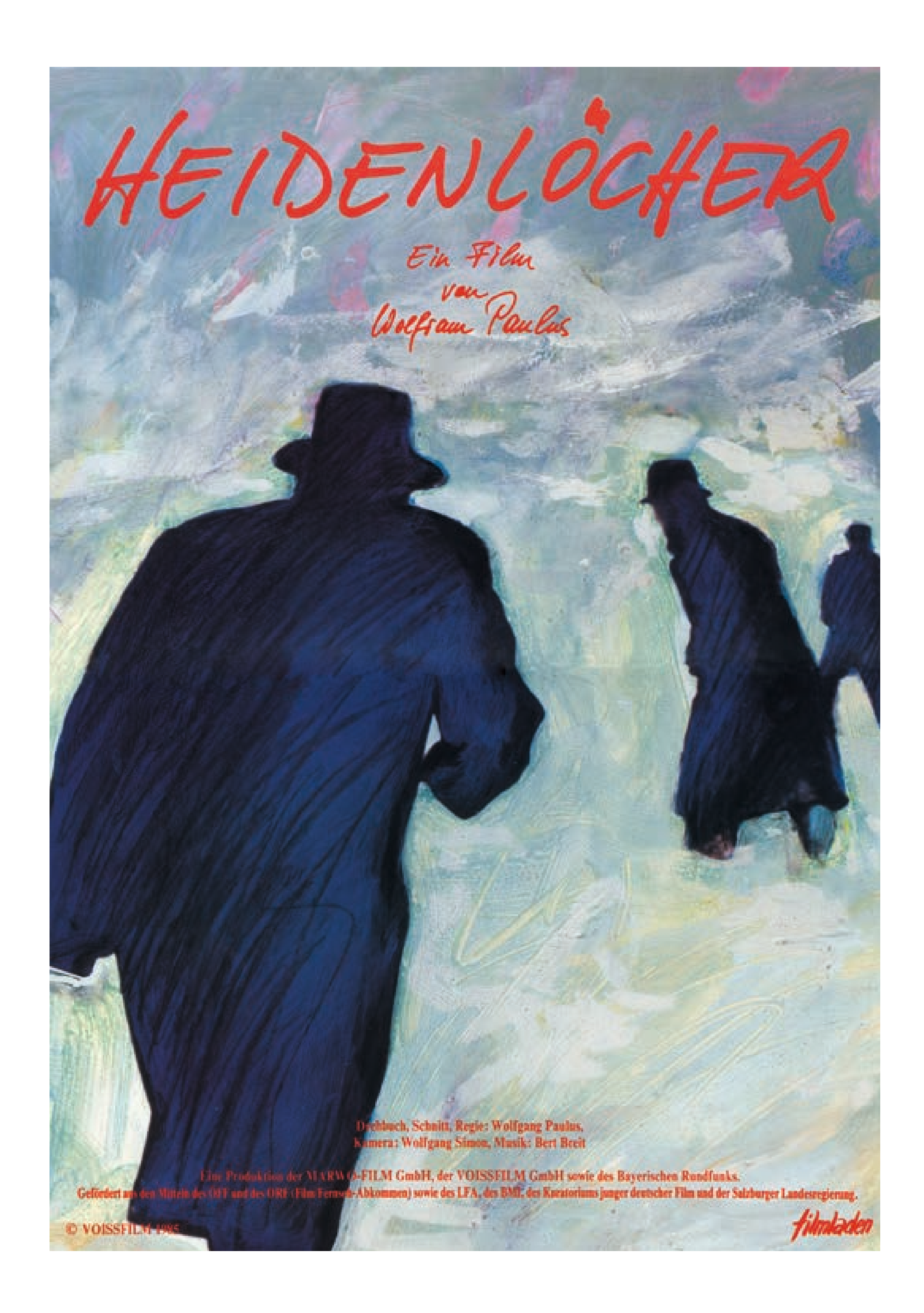
1980er-Jahre



WOCHENEND



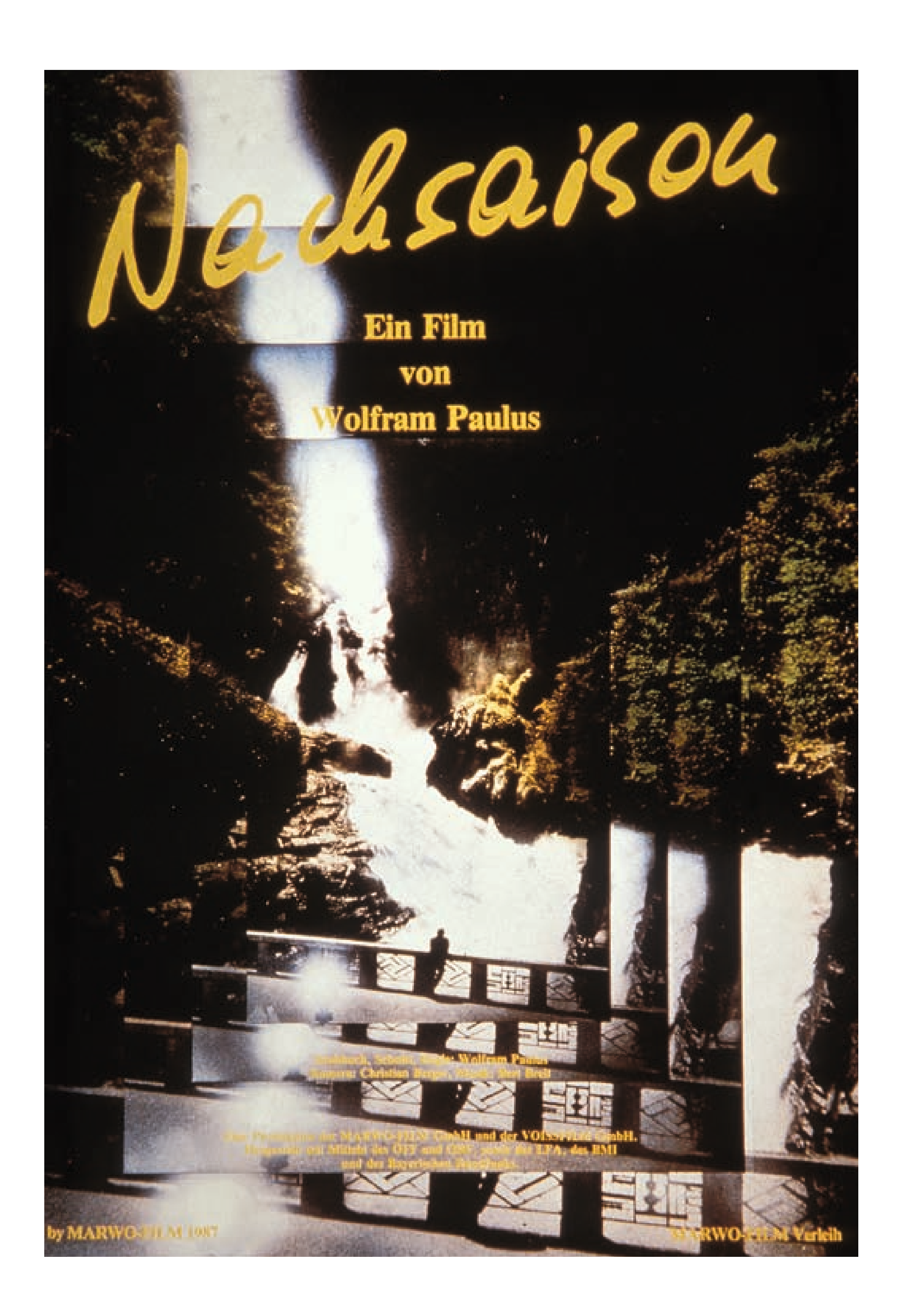
Herbst 1983


HEIDENLÖCHER
Ein Film
von
Wolfram Paulus
Schnitt, Regie: Wolfgang Paulus,
Kamera: Wolfgang Simon, Musik: Bert Breit
Eine Produktion der
GmbH, der VOISSFILM GmbH sowie des Bayerischen Rundfunks.
Gefördert
sowie des LFA, des BMI, des Kuratoriums junger deutscher Film und der Salzburger Landesregierung.
© VOISSFILM
filmladen


HEIDENLÖCHER


HEIDENLÖCHER




Nachsaison
Ein Film
von
Wolfram Paulus



NACHSAISON



NACHSAISON



DIE MINISTRANTEN



DIE MINISTRANTEN





FAHRT IN DIE HAUPTSTADT

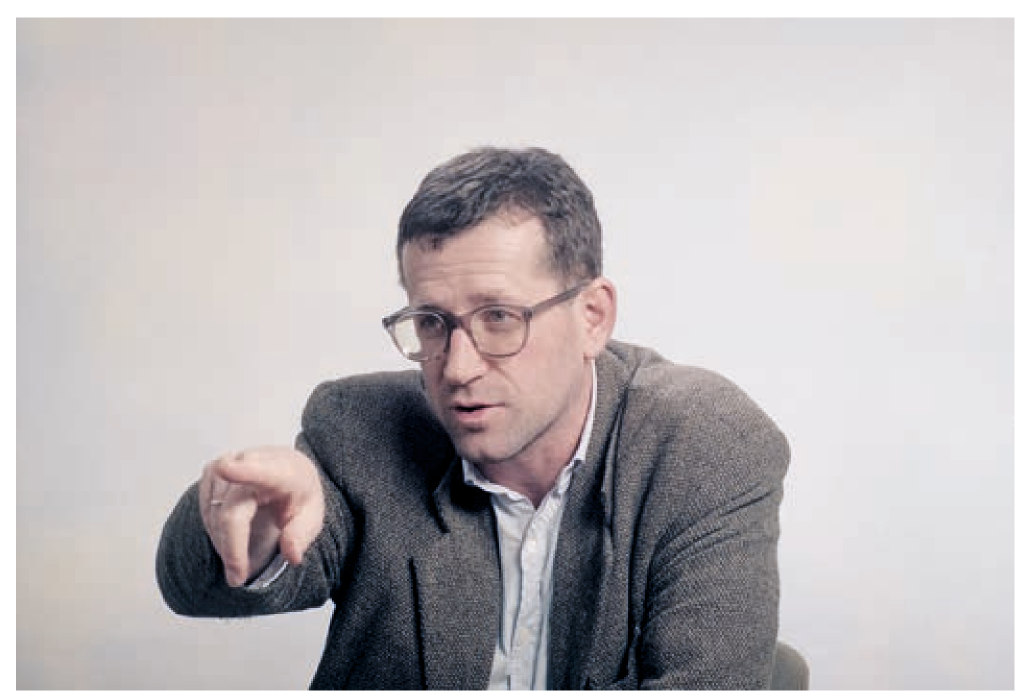

FAHRT IN DIE HAUPTSTADT



ZUG UM ZUG



RENNLAUF



1990er-Jahre



DIE VERZAUBERUNG



DER SCHATZ, DER VOM HIMMEL FIEL



# PRODUKTION UND REZEPTION


HEIDENLÖCHER


HEIDENLÖCHER

# VON EINEM PROJEKT ZUM NÄCHSTEN
## DAS ÜBERLEBEN DES REGISSEURS WOLFRAM PAULUS IN STRUKTURSCHWACHEN MEDIENINDUSTRIEN

**ANDREAS EHRENREICH**

Anhand von Archivunterlagen und Interviews beleuchtet dieser Text das Schaffen von Wolfram Paulus aus der Perspektive der *media industry studies* und *production studies*.[1] Der Aufsatz geht der Frage nach, wie sich der Regisseur in einem kommerziellen Umfeld mit einer wenig ausgeprägten Filmkultur und unterdotierten Förderungsmaßnahmen behaupten konnte. Zunächst wird Paulus' ambivalente Position am österreichischen Kinomarkt untersucht und in Zusammenhang mit der heimischen Kulturpolitik und filmkulturellen Reputationslogiken gebracht. Der zweite Abschnitt ist der Produktion des Kinderfilms DIE MINISTRANTEN (1990) gewidmet. Die Fallstudie arbeitet den hohen ökonomischen Einsatz heraus, den der Regisseur neben seiner künstlerischen Leistung zu riskieren hatte. Der dritte Abschnitt befasst sich mit Paulus' *modus operandi*, dessen er sich bei der Projektakquise und Kontaktpflege bediente. Der Filmemacher musste stets mehrere Projekte gleichzeitig vorantreiben, um lange Phasen unbezahlter Arbeit überbrücken zu können. Anhand einer Analyse seiner geschäftlichen Korrespondenz wird deutlich, dass Paulus ein umtriebiger Manager seiner selbst war, der sich emotionaler Rhetorik bediente, um seine Adressat:innen zur finanziellen Beteiligung an seinen Filmen zu verleiten.

Der Beitrag widmet sich also den ökonomischen Kontexten von Autor:innenschaft. Die Figur der Autor:in ist ein diskursiver Platzhalter, der je nach Erkenntnisinteresse mit unterschiedlichen Bedeutungen aufgeladen wird: »[A]rguments about creation, beauty, the audience, production, the industrialization of culture, labor, and flows of

1 Die Forschungsbereiche widmen sich der kulturwissenschaftlichen Analyse von Medienindustrien und medienindustrieller Arbeit. Siehe Jennifer Holt/Alisa Perren (Hg.), *Media Industries. History, Theory, and Method*, Chichester: Wiley-Blackwell 2009; Vicki Mayer/Miranda Banks/John Caldwell (Hg.), *Production Studies. Cultural Studies of Media Industries*, London/New York: Routledge 2009.

meaning and cash will often be couched in terms of authorship.«[2] Wolfram Paulus hat sich spätestens seit seinem Studium selbstbewusst als Autor verstanden und positioniert. Die Autor:innenschaft, die in diesem Text zur Debatte steht, ist die Art und Weise, wie der Regisseur seine künstlerische Arbeit organisierte und finanzierte und welche Widerstände er dabei überwinden musste. Sein Selbstverständnis und seine Selbstvermarktung als *auteur* nahmen bei der Akquise von Projekten eine wichtige Rolle ein. Wenn diese Zuschreibung nicht von der Presse bemüht wurde, kultivierte Paulus seinen Autorenstatus mit großem Nachdruck selbst.

Dabei handelt es sich nicht um einen Einzelfall: Paulus' beruflicher Werdegang ist dem vieler Filmemacher:innen in Europa ähnlich, die unter prekären Bedingungen arbeiten müssen. Sie schaffen ihre Werke in kleinteiligen, unterkapitalisierten Produktionslandschaften und stehen beim Wettbewerb um begrenzte Fördermittel unter großem Konkurrenzdruck. Sie verbuchen ausnahmsweise Festival- oder Publikumserfolge und zehren lang davon. Ihre Reputation beschränkt sich auf die regional-nationale Ebene und, im Fall von Sprachgemeinschaften, auf Nachbarstaaten. Paulus stellt nicht nur ein anschauliches Beispiel einer Medienkarriere zwischen Deutschland und Österreich dar, sondern steht paradigmatisch für europäische Autor:innenschaft.

## ERFOLG UND MISSERFOLG IN DER FILMINDUSTRIE

Wolfram Paulus widmete sein Leben dem Film. Über einen Zeitraum von vier Jahrzehnten machte er ununterbrochen Filme, die für die Öffentlichkeit bestimmt waren. Bei vielen Werken übernahm er Drehbuch, Regie und Schnitt gleichermaßen, was in seinen Augen die ideale Arbeitsform darstellte.[3] Erst Mitte der 2010er-Jahren brach diese schöpferische Kontinuität ein, wobei Paulus nicht untätig blieb. Dieses Jahrzehnt war weniger von abendfüllenden Erzählungen als von einer Reihe kürzerer Arbeiten und der episodisch angelegten HELDENZEITREISE (2017) geprägt. Angesichts der Verlässlichkeit, mit der alle paar Jahre ein neuer Film von Wolfram Paulus erschien, entspricht die cineastische Karriere des gebürtigen Großarlers einer konventionellen Vorstellung des erfolgreichen Künstlers.

Abgesehen von der HELDENZEITREISE, die keinen kommerziellen Kinostart erlebte, schuf Paulus acht Kinofilme.[4] Am erfolgreichsten lief der Kinderfilm EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN (1996), für den in Österreich mehr als 28.000 Eintrittskarten

2 Derek Johnson/Jonathan Gray, »Introduction. The Problem of Media Authorship«, in: dies. (Hg.), *A Companion to Media Authorship*, Chichester: Wiley-Blackwell 2013, S. 1–19, S. 4.

3 Florian Widegger, »Ein Leben für den Film. Wolfram Paulus im Gespräch«, S. 338 im vorliegenden Band.

4 Die Produzent:innen von HELDENZEITREISE organisierten eigenständig Vorführungen in Kinos und Veranstaltungsräumen in Oberösterreich.

verkauft wurden.[5] Knapp dahinter rangiert DIE MINISTRANTEN mit 24.000 österreichischen Kinobesuchen, ebenfalls ein Kinderfilm. Das untere Ende der Rangliste bildet NACHSAISON (1988), ein Drama über einen ziellosen jungen Masseur, das 5.000 Österreicher:innen im Kino sahen. Insgesamt erstanden heimische Kinogänger:innen 108.494 Karten, um sich Paulus' acht Kinofilme anzuschauen, d. h. für jedes seiner Werke wurden durchschnittlich 13.562 Tickets verkauft. Der Median liegt etwas niedriger bei 11.378 Eintrittskarten pro Film. Diese Zahlen stammen aus der Statistik des Österreichischen Filminstituts (ÖFI), das sämtliche Kinofilme von Wolfram Paulus finanziell unterstützte (siehe Tab. 1).

**Tab. 1: Zuschauer:innenzahlen der Kinofilme von Wolfram Paulus in Österreich.**

| Jahr | Filmtitel | verkaufte Kinotickets |
|---|---|---|
| 2012 | BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES | 7.275 |
| 2004 | AUGENLEUCHTEN | 6.923 |
| 1999 | DER SCHATZ, DER VOM HIMMEL FIEL | 8.851 |
| 1996 | EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN | 28.167 |
| 1994 | DU BRINGST MICH NOCH UM | 13.904 |
| 1990 | DIE MINISTRANTEN | 24.000 |
| 1988 | NACHSAISON | 5.000 |
| 1986 | HEIDENLÖCHER | 14.374 |

Quelle: https://filminstitut.at/wp-content/uploads/2020/06/besuche-kinostarts-1982-1991.pdf, https://filminstitut.at/wp-content/uploads/2020/06/besuche-kinostarts-1992-2001.pdf, https://filminstitut.at/wp-content/uploads/2020/06/besuche-kinostarts-2002-2011.pdf.

Wie schnitt Paulus im Vergleich mit den anderen vom Filminstitut mitfinanzierten Projekten ab? Von 1982 bis 2011, in dem die Filmförderung des Bunds Zuschüsse zu insgesamt 368 Werken leistete,[6] beläuft sich der Median auf 7.687 Kinobesuche in Österreich pro vom ÖFI geförderten Film. Der Median ist in diesem Zusammenhang aussagekräftiger als der Mittelwert, der aufgrund der statistischen Ausreißer, d. h. wegen weniger außergewöhnlich erfolgreicher Filme, viel höher liegt. Der ausgewertete Zeitraum stimmt ungefähr mit Paulus' Kino-Schaffensphase (1986–2012) überein. Die hier berücksichtigten Filme decken nur einen Teil der österreichischen Filmkultur dieser Periode ab, weil nicht alle Projekte, die von nationalen Produktionsfirmen umgesetzt wurden, vom Filminstitut unterstützt wurden. Die ungefähr zeitgleich

5 Der Kinderfilm kam zunächst 1996 in die österreichischen Kinos und erlebte 2008 auf Anregung des Produzenten Josef Koschier einen zweiten Kinostart, um die nächste Generation von Kindern zu erreichen (E-Mail von Michael Wieser, Eichhorn Film, 5.7.2022). Die hier angeführten Publikumszahlen umfassen beide Kinostarts.

6 Der Großteil der Filme erhielt einen Zuschuss zu den Produktionskosten, manche Filme erhielten auch andere Zuwendungen, z. B. für den Kinostart oder Festivalteilnahmen.

entstandenen Filme mit ÖFI-Finanzierung bieten eine relevante Grundlage zur Einordnung von Paulus' Werk, da es sich um im weitesten Sinn vergleichbare künstlerisch anspruchsvolle Filme handelt, die unter ähnlichen Bedingungen hergestellt und ausgewertet wurden. Die Analyse der Zuschauer:innenzahlen am österreichischen Markt zeigt, dass Paulus' Kinoarbeiten im Vergleich mit den vom Filminstitut unterstützten Filmen überdurchschnittlich viele Zuschauer:innen anzogen.

Der Publikumszuspruch, den das Kino des Salzburgers in seinem Heimatland über mehrere Jahrzehnte erfuhr, war vielleicht etwas intensiver als bei anderen Filmschaffenden, aber dennoch brachte keiner von Paulus' Filmen seine Produktionskosten am österreichischen Markt wieder herein. Dass seine Werke wirtschaftlich nicht überlebensfähig waren, liegt angesichts der Größe und Beschaffenheit des heimischen Markts nahe.[7] Generell ist die österreichische Situation nicht aussagekräftig, um die Profitabilität von Paulus' Filmen auf ausländischen Märkten zu bewerten. In dieser Hinsicht ist jedoch bemerkenswert, dass sich bereits sein erster Langfilm HEIDENLÖCHER, der 1986 als Wettbewerbsbeitrag der Berlinale lief und in der Bundesrepublik Deutschland vom Filmverlag der Autoren verliehen wurde,[8] im Nachbarland als kommerzieller Misserfolg herausstellte.[9] HEIDENLÖCHER erfuhr durch das Festival ein enormes Presseecho,[10] weswegen man diesem Film von allen Paulus'schen Kinowerken besondere Rentabilität unterstellen würde. Das Gegenteil war der Fall. Anfang der 1990er-Jahren beklagten Produzent:innen, dass die Teilnahme an renommierten Festivals einem Film noch nicht einmal einen Verleih garantierte.[11] Es ist anzunehmen, dass Paulus' acht Filme auf ausländischen Märkten einen ebenso schweren Stand hatten wie in Österreich.

7 Die Charakteristika kleiner Märkte erläutern Mette Hjort/Duncan Petrie, »Introduction«, in: dies. (Hg.), *The Cinema of Small Nations*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2007, S. 1–19.

8 Der 1971 gegründete Filmverlag der Autoren war eine Initiative von Filmemacher:innen, die dem Neuen Deutschen Film zugerechnet werden. Ab 1973 konzentrierte sich der Filmverlag v. a. auf den Verleih anspruchsvoller Filme. Nach einer Phase finanzieller Schwierigkeiten schien seit den 1980er-Jahren zunehmend populäres Kino im Programm auf (Jan Dawson, »A Labyrinth of Subsidies. The Origins of New German Cinema«, in: *Monthly Film Bulletin* 50 [Winter 1981], H. 1, S. 14–20, S. 20).

9 Sonja Schachinger, »Wenn du eine Botschaft hast, schick ein Telegramm. Wolfram Paulus und seine Filme«, in: Peter Illetschko (Hg.), *Gegenschuß. 16 Regisseure aus Österreich*, Wien: Wespennest 1995, S. 173–191, S. 185.

10 Der Pressespiegel zu Paulus' Werk, der in der Bibliothek der Hochschule für Fernsehen und Film München konsultierbar ist, enthält allein zu HEIDENLÖCHER 56 Kritiken aus dem deutschsprachigen Raum.

11 Veit Heiduschka, »Die Situation der österreichischen Produzenten«, in: Gustav Ernst/Gerhard Schedl (Hg.), *Nahaufnahmen. Zur Situation des österreichischen Kinofilms*, Wien/Zürich: Europaverlag 1992, S. 28–34, S. 32.

Deutschland war zwar aufgrund der gemeinsamen Sprache ein naheliegendes Koproduktionsland,[12] doch am deutschen Markt konnten sich die meisten Kinofilme nicht behaupten. Sprachliche Eigenheiten spielten dabei eine Rolle. Bereits bei der Festival- und Kinoauswertung von HEIDENLÖCHER sorgte der in Deutschland schwer verständliche Dialekt für Irritation, was anhand der Rezensionen nachzuvollziehen ist. Nachdem DIE MINISTRANTEN aufgrund von Paulus' Ablehnung einer standardsprachlichen Synchronisierung keinen deutschen Verleih fand,[13] gab der Regisseur bei EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN nach. Die Kinofilme nach DU BRINGST MICH NOCH UM (1994) wurden zwar in Deutschland verliehen, ihre Auswertung fiel jedoch marginal aus.

Es war nicht der kommerzielle Erfolg, der es dem Salzburger ermöglichte, vier Jahrzehnte lang der »Filmerei«[14] nachzugehen. In der europäischen Filmkultur, sprachlich und finanziell in eine Vielzahl kleiner Märkte zersplittert, zählte v. a. die Reputation der Filmschaffenden. Wer mit Festivalteilnahmen und Auszeichnungen brillierte, zog zwar meist kein Massenpublikum an, konnte aber auf finanzielle Unterstützung durch die staatliche Filmförderung hoffen.[15] Auch für Produzent:innen, die neue Projekte suchten, waren filmkulturelle Kriterien wichtig.[16] Mit dieser Dynamik wurde der Regisseur früh vertraut.

Während seines Studiums an der Hochschule für Fernsehen und Film (HFF) in München lernte Paulus die vielfältigen geschriebenen und ungeschriebenen Regeln seines Berufs kennen und arbeitete sich an ihnen ab.[17] In seinem »Technikabschluss«, einer schriftlichen Analyse, in der er die Montage seiner Kurzfilme KOMMEN UND GEHN (1980) und WOCHENEND (1981) kommentierte, hielt er mit rebellischem Gestus fest:

> Ich meine auch, daß man die herkömmlichen Gesetze der Auflösung, die herkömmlichen Gesetze des Bildschnitts, die man auch an der HFF lernt, über den Haufen schmeißen soll. [...] Es gibt keine Gesetze, die man von außen her der Montage aufdrückt.[18]

12 Anne Jäckel, *European Film Industries*, London: British Film Institute 2003, S. 16.
13 Schachinger, »Wenn du eine Botschaft hast«, S. 180.
14 Diesen Begriff verwendet Paulus immer wieder, wenn er über seine Arbeit spricht oder schreibt, z. B. in Wolfram Paulus, »Philosophisches zur Filmerei«, in: Gisela Hundertmark/Louis Saul (Hg.), *Förderung essen Filme auf ... Positionen – Situationen – Materialien*, München: Ölschläger 1984, S. 166–167.
15 James F. English, *The Economy of Prestige. Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value*, Cambridge/London: Harvard University Press 2005.
16 Interview mit Alexander Koschier, SK Film, 21.12.2020.
17 Zu Paulus' Umfeld an der HFF siehe Peter C. Slansky, *Filmhochschulen in Deutschland. Geschichte – Typologie – Architektur*, München: edition text + kritik 2011, S. 434–452.
18 Wolfram Paulus, »Montageprobleme in den Filmen KOMMEN UND GEHEN [sic], WOCHENEND«, unveröffentlichte Studienarbeit, Hochschule für Fernsehen und Film München, o. J., o. S.

Eine andere Universalie des Filmgewerbes wurde Paulus ebenfalls schon früh bewusst, nur lehnte er sich nicht dagegen auf:

> Ich lebe in einer Zeit, wo man von Gremien Geld bekommen kann. [...] Wenn mein Buch dann von vier Gremien Geld kriegt und auch sämtliche Fernsehanstalten begeistert sind, dann ist mein Buch noch um keinen Grad besser geworden. Alles, was ich sagen kann: Du hast Glück gehabt, idiotisch viel Glück.[19]

Dieser Text stammt aus der Phase, in der er sein Kinodebüt HEIDENLÖCHER vorbereitete. Daraus spricht einerseits die Erinnerung an eine frühere, schwierigere Zeit, in der – zumindest in Österreich – keine öffentliche Filmförderung existierte. Das führte dazu, dass zwischen Mitte der 1960er- und Ende der 1970er-Jahre nur eine Handvoll Filme pro Jahr von heimischen Produktionsfirmen umgesetzt werden konnte.[20] Das heimische Autor:innenkino war in dieser Phase aufgrund fehlender Finanzierung in einer Krise. Andererseits artikuliert Paulus in dem Text den Verdacht, dass die professionelle Perspektive, die Förderinstitutionen und Sender auf ein Projekt haben, sehr spezifisch und in anderen Kontexten wenig zielführend ist.

Die Hoffnung auf das große Glück, ohne das man »in der Filmerei daschossen ist«,[21] dient Paulus als Bewältigungsstrategie für die massive Kontingenz, die der Medienwirtschaft während der Vorbereitung, Herstellung und Auswertung eines Kinofilms immanent ist und die Regisseur:in stark betrifft.[22] In jeder dieser Phasen kann ein Projekt scheitern: weil Financiers ihre Versprechen nicht halten, eine Firma zahlungsunfähig wird, weil es Streit zwischen den Beteiligten gibt, die Rezensionen schlecht ausfallen, das schöne Wetter Zuschauer:innen von den Kinos fernhält. Die Gründe, die auch ein weit fortgeschrittenes Projekt zum Scheitern bringen können, sind vielfältig. Ontologisch ist der Film als Archiv des Zufälligen, das bei der Aufnahme vor die Kamera gerät, ein hochgradig kontingentes Phänomen.[23] Dies betrifft nicht nur das kinematografische Bild an sich, sondern auch die industriell

19 Paulus, »Philosophisches zur Filmerei«, S. 166.

20 Siehe meinen Artikel »Franz Antel und die anderen. Italienisch-österreichische Filmbeziehungen in den 1960er und 1970er Jahren«, in: *Zibaldone* 70 (Herbst 2020), S. 76–88, S. 79.

21 Paulus, »Philosophisches zur Filmerei«, S. 167. Die eigenwillige Orthografie und Interpunktion von dialektal geprägten Zitaten oder Zitaten aus unfertigen Texten werden absichtlich nicht mit [sic] ausgewiesen, aber minimal korrigiert wiedergegeben, sofern es der besseren Verständlichkeit dient.

22 Zur Diskursgeschichte des Begriffs siehe Martin Dillmann, *Poetologien der Kontingenz. Zufälligkeit und Möglichkeit im Diskursgefüge der Moderne*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2011, S. 1–33.

23 Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge/London: Harvard University Press 2002; Joachim Schätz, *Ökonomie der Details. Österreichs Industrie- und Werbefilm zwischen Rationalisierung und Kontingenz (1915–1965)*, München: edition text + kritik 2019.

organisierten Energien und Akteur:innen, die bewegte Bilder schaffen. Allzu oft bewirken die Fliehkräfte der Kontingenz, dass Filme erst gar nicht fertiggestellt werden oder am Markt ohne Resonanz von Publikum und Kritik verhallen.

Um den spezifischen inhaltlich-ästhetischen Ansprüchen der kommerziellen Medienwirtschaft zu entgehen, wandte sich Wolfram Paulus wie viele andere engagierte Filmschaffende an die staatlichen Institutionen der Filmförderung. Von der Branche über Jahrzehnte eingefordert, verabschiedete der Nationalrat am 25. November 1980 das Bundesgesetz über die Förderung des österreichischen Films. Damit wurde der Österreichische Filmförderungsfonds eingerichtet, der Projekte zu unterstützen hatte, die »zur Verbesserung der Qualität des österreichischen Films und zur Hebung der technischen und wirtschaftlichen Lage des österreichischen Filmwesens«[24] beitrugen. Von den politisch Verantwortlichen wurde dieses Instrument der Kulturförderung bemerkenswerterweise nicht als ein Refugium gesehen, in dem sich Cineast:innen den Anforderungen der Marktwirtschaft entziehen konnten.

Anna Demuth, Bundesrätin der SPÖ, bemerkte bei der Debatte des lang ersehnten Gesetzes: »Der Film, auch ein Spielfilm, bedarf nämlich unbedingt des materiellen Erfolges, denn ohne den materiellen Erfolg ist eine Filmförderung [...] kaum zielführend und nutzbringend.«[25] Der politische Zweckoptimismus, der das neue Gesetz begleitete, war angesichts des globalen Rückgangs der Kinozuschauer:innenzahlen aussichtslos,[26] zumal das Bewusstsein des österreichischen Publikums für eine vielfältige heimische Filmkultur durch die Dominanz populärer Filme in den vorhergehenden Jahrzehnten wenig ausgeprägt war. Wenn sich Wolfram Paulus an die staatliche Filmförderung wandte, um der Kontingenz des Markts auszuweichen, unterwarf er sich einem weiteren Regime, das vom Zufall geprägt war.

Das Fördersystem des Bunds war kontingent, weil es bewusst auf diese Weise angelegt worden war. Schon im Filmförderungsfonds – später in Filminstitut umbenannt – entschied eine sechsköpfige Auswahlkommission über die zu unterstützenden Projekte. Die Kommission wurde vom Geschäftsführer des Fonds geleitet, dazu kamen »fünf fachkundige[] Mitglieder[] aus dem Filmwesen«,[27] die für einen Zeitraum von

24 »Bundesgesetz [Nr. 557] vom 25. November 1980 über die Förderung des österreichischen Films (Filmförderungsgesetz)«, in: *Bundesgesetzblatt für die Republik Österreich* 212 (1980), S. 3147–3152, S. 3151.

25 »Stenographisches Protokoll. 403. Sitzung des Bundesrates der Republik Österreich«, 4.12.1980, S. 14665.

26 Die Zahl der Kinobesuche verringerte sich in Österreich von einem Höchstwert von 122 Mio. im Jahr 1958 auf 10 Mio. im Jahr 1990 (Michel Gyory/Gabriele Glas, *Statistiken der Filmindustrie in Europa*, Bruxelles: Europäisches Zentrum für Forschung und Information über Film und Fernsehen [CERICA] 1992, S. 227). Dies deckt sich mit dem internationalen Rückgang der Kinobesuche (Barbara Corsi, *Con qualche dollaro in meno. Storia econonomica del cinema italiano*, Roma: Editori Riuniti 2001, S. 124).

27 »Bundesgesetz [Nr. 557] vom 25. November 1980«, S. 3148.

zwei Jahren auf Vorschlag der Minister:in für Unterricht und Kunst bestellt wurden. Jede Entscheidung bedurfte einer einfachen Mehrheit.[28] Diese Organisationsweise, welche die Fördermaßnahmen des Bunds bis heute prägt, sicherte nicht nur höhere Intersubjektivität, sondern auch die Integrität der Entscheidungsträger:innen, sofern die Unterstützung eines bestimmten Projekts Kritik nach sich zog.[29] Da es sich bei den Fördermitteln damals wie heute um Steuergelder handelt, steht die Vergabelogik der Institution immer wieder im Fokus der Öffentlichkeit und der politischen Opposition.[30] Die Unwägbarkeit des Entscheidungsfindungsprozesses wird durch den informellen Austausch mit Verantwortlichen anderer Einrichtungen wie dem Filmfonds Wien und dem Film/Fernseh-Abkommen des ORF noch erhöht.[31] Das Zusammenspiel von kommissioneller Begutachtung und interinstitutioneller Abstimmung ergab schon in den 1980er-Jahren ein als unübersichtlich wahrgenommenes Spielfeld, dessen Unberechenbarkeit Paulus mit der Idee, »idiotisch viel Glück« zu haben, zu rationalisieren versuchte.

Beim Versuch, Fernsehaufträge zu lukrieren, sah sich der Regisseur mit einer ähnlichen Dynamik konfrontiert. Der Bayerische Rundfunk (BR) war für Paulus ein wichtiger Partner, der schon seinen Debütfilm HEIDENLÖCHER unterstützt hatte. In späteren Jahren beauftragte ihn die BR-Redaktion Fernsehfilm mit den Produktionen DIE VERZAUBERUNG (2007) und JEDER MENSCH BRAUCHT EIN GEHEIMNIS (2010). Ein solcher Auftrag ist das Ergebnis eines komplexen Entscheidungsfindungsprozesses, der nicht wie bei der Filmförderung durch eine Jury geprägt ist, sondern durch die Angestellten und Hierarchien des Medienkonzerns. Die eingereichten Stoffe, die meist als Exposés oder Treatments einlangen, werden lektoriert und von Dramaturg:innen und Redakteur:innen diskutiert. Zudem stimmt sich die Redaktionsleitung vor der Auftragsvergabe mit der Programmbereichsleitung und der Geschäftsführung des Senders ab. Ziel ist, das richtige Projekt für einen bestimmten, vorher feststehenden Sendeplatz zu finden. Neben dem Stoff selbst spielen unterschiedliche Kriterien eine Rolle: die konkurrierenden Projekte, die künstlerische Handschrift, ob ein Thema in der vorgesehenen Sendereihe schon einmal behandelt wurde.[32] Für die Einreichenden sind Abstimmungsprozess und Kriterien in ihrer Vielschichtigkeit nicht

28 Ebd., S. 3149.
29 Interview mit Roland Teichmann, Leiter des Österreichischen Filminstituts, 11.1.2021.
30 Man denke an die parlamentarischen Anfragen von Franz Morak aus dem Jahr 1998, mit denen der Politiker die Produktionsschwierigkeiten von JEDERMANNS FEST (2002, R: Fritz Lehner) zu skandalisieren versuchte.
31 Dadurch soll verhindert werden, dass Herstellungsförderungen ins Leere laufen, weil die meisten Filme Finanzierungsbeiträge von mehr als einer Institution benötigen (Interview mit Roland Teichmann).
32 Interview mit Cornelius Conrad und Claudia Simionescu, BR, 18.1.2021. Redaktionsleiterin Simionescu verantwortete DIE VERZAUBERUNG und JEDER MENSCH BRAUCHT EIN GEHEIMNIS, Conrad war für die finanzielle Beteiligung des Senders am Kinofilm BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES (2012) zuständig.

nachvollziehbar, sie können nur darauf hoffen, sich schlussendlich durchzusetzen. Wenn ein Projekt aber erst einmal ausgewählt und der Auftrag erteilt wurde, ist das weitere Prozedere um einiges wägbarer als bei einem Kinofilm. Paulus wusste die Sicherheit der Institution Fernsehen durchaus zu schätzen, wie er in einem Interview anmerkte: »[B]ei Fernsehdreharbeiten [hat man] fast keine Kämpfe mit Geldgebern oder dem Verleih zu führen.«[33] Von seinen Kinoprojekten wusste er, dass eine mühsam finanzierte und zustande gekommene Produktion noch keinen Verleih garantierte. Ein Kinostart wiederum war keine Garantie, dass der Film auch Zuschauer:innen finden würde. Eine Fernsehausstrahlung im Hauptabendprogramm eines staatlichen Senders erreichte mit relativer Sicherheit ein signifikantes Publikum, ohne dass sich der Regisseur große Mühe bei der Verwertung des Films machen musste.

Eine Strategie der staatlichen Anstalten Filmförderung und Fernsehen, um ihr aus Steuern finanziertes Handeln angesichts eines gesteigerten Rechtfertigungsbedürfnisses abzusichern, lag in der gezielten Unterstützung Kunstschaffender, die auf Festivals reüssierten oder anderweitig mit Preisen ausgezeichnet waren. Wolfram Paulus erfüllte diese Anforderung mustergültig, hatte er doch schon mit seinen Kurzfilmen auf Festivals journalistische Aufmerksamkeit auf sich gezogen.[34] Paulus wurde 1981 gemeinsam mit einer Sängerin und einem Maler mit dem Förderpreis der Münchner *Abendzeitung* ausgezeichnet. Der von der Feuilletonredaktion zum zweiten Mal vergebene Preis war als Nachwuchsförderung intendiert und mit 3.000 Mark pro Person dotiert. Anstatt Anthony Waller, das »augenfälligste[] (und erfolgssichere[]) Talent der Münchner Filmhochschule« zu unterstützen, wurde die Auszeichnung »einem Stillen aus der Grübel-Ecke« zugesprochen, »der verbissen und konsequent seinen Stil ausbrütet und es vermutlich viel schwerer haben wird«.[35] Schon in der schwierigen Phase des »Übergangs vom Filmhochschüler zum Freischaffenden«[36] erhielt Paulus' Werk also das Etikett des ästhetisch Anspruchsvollen, das kommerziellen Maßstäben nicht genügen würde. Für die Förderinstitute und Fernsehanstalten, die den ersten abendfüllenden Film des Großarlers finanzierten, war die Festival- und Presseresonanz ein wichtiger Faktor, der dem Legitimationsbedürfnis dieser Einrichtungen entgegenkam.

33 Ilse Retzek, »Vom Ehekrieg zum Skirennlauf«, in: *Oberösterreichische Nachrichten*, 1.12.1994, S. 19.

34 Friedrich Geyrhofer, »Geld verdirbt den Filmcharakter«, in: *Die Presse*, Spectrum, 18./19.10.1980, S. V; Hans Hurch, »Die Ernsthaftigkeit der Bilder. Zum Film KOMMEN UND GEHN von Wolfram Paulus«, in: *Der Falter*, 13.11.1980, S. 6. HOUNG (1980) wurde auf dem Internationalen Kurzfilmfestival Krakau gezeigt (Judith Früh/Helen Simon [Hg.], *Die Filme der HFF München*, Bd. 1: *Bilder wilder Jahre (1967–1979)*, München: edition text + kritik 2011, S. 187), KOMMEN UND GEHN auf den Österreichischen Filmtagen in Kapfenberg und WOCHENEND auf den Internationalen Hofer Filmtagen.

35 O. V., »AZ-Förderpreise 1981«, in: *Abendzeitung*, 22.12.1981, S. 11.

36 Paulus, »Philosophisches zur Filmerei«, S. 166.

Dass HEIDENLÖCHER 1986 am Wettbewerb der Internationalen Filmfestspiele Berlin teilnahm, bediente die institutionelle Logik der Reputation auf ideale Art und Weise. Der 28-jährige, vorher nahezu unbekannte Paulus fand sich durch die Festivalteilnahme auf symbolischer Augenhöhe mit Liliana Cavani, Miklós Jancsó, Derek Jarman, Nanni Moretti und Lina Wertmüller, mit denen er um den Goldenen Bären konkurrierte. In der Berichterstattung wurde Paulus' Debüt gemeinsam mit GINGER UND FRED/ GINGER E FRED (1986, R: Federico Fellini) und den Kapriolen von Jurypräsidentin Gina Lollobrigida diskutiert.[37] Neben der Nominierung in Berlin wurde HEIDENLÖCHER mit einer Reihe von Preisen ausgezeichnet und erhielt große mediale Aufmerksamkeit.[38] Diese Erfolge erzeugten eine intensive Eigendynamik und eine Wahrnehmung des Salzburgers, die über die deutschsprachige Filmkultur hinausging.

Paulus' zweiter Kinofilm NACHSAISON (1988) lief im Wettbewerb der Internationalen Woche der Kritik (Settimana Internazionale della Critica), einer autonomen Sektion des Filmfestivals Venedig, die seit 1984 vom Verband der italienischen Filmkritiker:innen (Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani) organisiert wird. 1994 bot die Biennale Paulus noch einmal eine Präsentationsmöglichkeit, als DU BRINGST MICH NOCH UM in der Nebenschiene für Sonderveranstaltungen (Eventi Speciali) gezeigt wurde. Mehr als ein Jahrzehnt lang war es dem Filmemacher gelungen, sich trotz der kontinuierlich defizitären Einspielergebnisse seiner Kinofilme mit Festivalteilnahmen und Auszeichnungen zu behaupten, bevor es Mitte der 1990er-Jahre ruhiger um ihn wurde. Als er 1995 in einem Interview auf die Finanzierung seiner Projekte angesprochen wurde, entgegnete der Regisseur:

> [D]ie Leute in den Jurys und in den Gremien [...] sehen ja auch meinen bisherigen Weg, daß da doch im großen und ganzen keine Scheiße dabei war, und wenn sie meinen Weg weiter verfolgen wollen, müssen sie mich weiter unterstützen. Aus, basta, mit dem rechne ich einfach.[39]

Aus diesen Worten spricht die Befürchtung, dass sich die Abhängigkeit von den Kontingenzen der öffentlichen Filmförderung negativ bemerkbar machen könnte. Zu diesem Zeitpunkt konnte Paulus noch auf seine Erfolge in der unmittelbaren Vergangenheit verweisen. Die positive Wahrnehmung der »Leute in den Jurys

37 Andreas Friedemann, »Schöne Sensation mit Fellini«, in: *Münchner Merkur*, 17.2.1986, S. 7; Helmut Schödel, »Jammern gilt nicht«, in: *Die Zeit*, 21.2.1986, S. 60; Claudius Seidl, »Es lebe der Zweifel!«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 20.2.1986, S. 38.

38 Wolfram Paulus wurde 1985 beim Bayerischen Filmpreis zum besten Nachwuchsregisseur gekürt. Wolfgang Simon wurde beim Bundesfilmpreis 1986 mit dem Filmband in Gold für die Kameraführung von HEIDENLÖCHER ausgezeichnet. 1987 erhielt der Film im Rahmen des Festivals Viennale den erstmals vergebenen Wiener Filmpreis.

39 Schachinger, »Wenn du eine Botschaft hast«, S. 186.

und in den Gremien« blieb ihm in einem gewissen Maß erhalten, aber die Preise blieben aus.

In Wolfram Paulus' Werk selbst hat der Zufall, der die Filmherstellung mit so großer Intensität durchwirkt, seine Spuren hinterlassen. In HEIDENLÖCHER versteckt sich der Deserteur (Florian Pircher) im Hasenstall vor den Überraschungsbesuchen der Gestapo. Das »elende Strampeln auf Leben und Tod«,[40] das Paulus' Arbeit als Autor und Regisseur bestimmte, ist in NACHSAISON zweifach präsent. Da ist einerseits der permanente finanzielle Engpass des jungen Lenz (Albert Paulus), den seine Aufgabe als Alleinverdiener und Ernährer der Familie überfordert, und andererseits die Spekulation des Hoteliers Fussek (Günther Maria Halmer), der ohne die entsprechenden Mittel eine Luxusherberge wiedereröffnet. Beide versuchen gleichermaßen, sich mit zwielichtigen Deals und fragwürdigen Investoren über Wasser zu halten. Darauf folgt DIE MINISTRANTEN, eine Parabel über die Filmerei im Zeichen der Kontingenz: die Rangelei als mühsam konzipiertes Projekt, die schweißtreibende Zusammenstellung des Teams, die Finanzierung durch Flaschensammeln, die Beschaffung des Equipments, das hingebungsvolle Planen und Taktieren, das mit Wucht von der Wirklichkeit überholt wird.

In FAHRT IN DIE HAUPTSTADT (1992) erfährt ein Bürgermeister (Heinrich Strobele) am eigenen Leib, wie es ist, beim Bitten um öffentliche Subventionen von persönlichen Launen abzuhängen. ZUG UM ZUG (1994) kreiert volatile Situationen, in denen historische Schuld zwischen den Figuren oszilliert. DU BRINGST MICH NOCH UM und dessen Fernsehremake DIE VERZAUBERUNG gehen den umgekehrten Weg und beobachten das kunstfertige Arrangieren von Zufällen, die mehreren Paaren ihre außerehelichen Affären ermöglichen. In RENNLAUF (1997) hängen Sieg oder Versagen einer Schisportlerin (Johanna Wölfl) von ein paar Hundertstelsekunden ab. REGENTAGE (2002) führt die Verrenkungen vor, die ein in Aussicht stehender Großauftrag mittelständischen Unternehmern abringt. Im Seniorendrama MATHILDE LIEBT (2005) treibt die Kontingenz des Sterbens die Handlung voran, während das Leben einer Burghausener Familie in JEDER MENSCH BRAUCHT EIN GEHEIMNIS (2010) durch eine amouröse Zufallsbekanntschaft aus den Fugen gerät. Sicherlich gehören Kontingenzlogiken zu den fundamentalen narrativen Schemata, die jede Erzählung dynamisieren. In Paulus' künstlerischem Universum spielt der Zufall jedoch eine zentrale Rolle, die über das konventionelle Maß filmischer Kontingenz noch hinauszugehen scheint. In der Folge möchte ich den Fokus der Untersuchung auf die Herausforderungen des Zufalls verlagern, welche die Filmherstellung und die damit verbundenen Arbeitsprozesse prägen.

40 Ebd., S. 182.

## DIE ENTSTEHUNG DER »MINISTRANTEN«

Kirsten Martins, eine Journalistin des BR, begleitete die Produktion von Paulus' drittem Kinofilm DIE MINISTRANTEN, die sich von 1989 bis ins Frühjahr 1990 zog. Für ein Radiofeature in der Reihe Schulfunk interviewte sie den Regisseur und weitere Projektmitarbeiter:innen bei der Vorbereitung, während der Dreharbeiten und in der Postproduktionsphase. Die 29-minütige Sendung wurde am 28. und 30. April 1992 auf Bayern 2 unter dem Titel »Wolfram Paulus' MINISTRANTEN – Tagebuch eines Films« ausgestrahlt und richtete sich als Angebot in den Fächern Deutsch/Medienkunde an Schüler:innen ab 14 Jahren.[41] Die Reportage ist nicht nur ein aufschlussreiches Zeitdokument, das einen stimmungsvollen Einblick in die Entstehung des Films gibt. Die Sendung dokumentiert und konstruiert Paulus' Autorschaft gleichermaßen. Obwohl Martins Konflikte zur Sprache bringt, die in anderen Making-ofs nicht thematisiert werden, ist das »Tagebuch« kein absolut objektiver Tatsachenbericht. Paulus und Martins standen offenbar in gutem Einvernehmen, was das Vorhandensein alternativen Textmaterials im Nachlass des Regisseurs nahelegt, das schlussendlich nicht in die Endfassung der Reportage aufgenommen wurde.[42] Die Journalistin hat sich also mit dem Filmemacher über die konkreten Inhalte der Sendung ausgetauscht, die beim Anhören eine gewisse Empathie mit der Hauptfigur evoziert. Diese Konstruktionsleistung, an der der Regisseur sicherlich seinen Anteil hatte, muss bei Martins' Darstellung stets mitgedacht werden.

Das »Tagebuch« schildert die Entstehung der MINISTRANTEN chronologisch: Im Sommer 1986 verfasste Paulus das Exposé über einen kindlichen Bandenkonflikt in der Provinz. 1987 nahm sich die Münchner Produktionsfirma Hermes Film des Projekts an. Im Jänner 1989 begann der Regisseur mit der Unterstützung von Assistent:innen,[43] die passenden Kinderdarsteller:innen zu suchen:

> Wochenlang besuchten sie Schulen im Pongau, Lungau und Salzburger Land und haben 20.000 Kinder gesehen. 300 wurden ausgesucht und von ihnen sollen in den nächsten Tagen Probeaufnahmen gemacht werden. Für den Film werden 150 Jungen zwischen 10 und 13 Jahren, auch als Statisten, gebraucht, es gibt 16 wichtige Rollen und drei Hauptrollen.[44]

41 Typoskript von Kirsten Martins, »Wolfram Paulus' MINISTRANTEN – Tagebuch eines Films«, 28.4.1992, in: Bayerischer Rundfunk (München), Historisches Archiv, HF/34586, Deckblatt. Eine komplementäre Perspektive auf die Produktion der MINISTRANTEN bietet Christian Strasser, *The Sound of Klein-Hollywood. Filmproduktion in Salzburg – Salzburg im Film*, Wien/St. Johann im Pongau: Österreichischer Kunst- und Kulturverlag 1993, S. 469–474.

42 In der Folge wird aus der Radiosendung selbst und aus den schriftlichen Vorstufen zitiert, die im Nachlass erhalten sind.

43 Manuela Strihavka war beim Casting mit Paulus unterwegs (Jona Haidenthaler, »Ein Weltbürger aus der Provinz. Manuela Strihavka über Wolfram Paulus«, S. 347 im vorliegenden Band).

Es wird suggeriert, dass der Filmemacher auf der Suche nach »ausgeprägten, […] archaischen Gesichtern« keinen Aufwand scheut, und für die Kinder »verspricht die Teilnahme am Film ein seltenes Abenteuer«.[45] Mit der Betonung der großen Anstrengungen, die Paulus allein beim Casting auf sich nahm, baut das Narrativ die Fallhöhe für die Enthüllung auf, dass nicht etwa die Produktionsfirma, sondern der Regisseur selbst 250.000 Schilling aus eigener Tasche vorgestreckt hatte, um die Arbeit voranzutreiben.[46] Entgegen der Hoffnung der Filmschaffenden lehnte die Berliner Filmförderungsanstalt den Antrag auf einen Zuschuss von 600.000 Mark ab, was das gesamte Projekt in einer sensiblen Phase in Gefahr brachte. Paulus' Nerven lagen blank:

> Am 25. April, um so dramatisch zu beginnen, war so ein großer Kollaps und zwar an dem Tag ist alles zusammengebrochen, weil mein Konto gesperrt wurde. […] Dann ruf ich di[e] Firma an, ob sie mir da helfen. Da sagt die Angelika [Weber, die Produzentin, Anm.], ›Du, da würd ich dir raten vorerst alles mal zu stoppen und am Drehbuch weiterzuarbeiten‹. Da bin ich ausgeklin[k]t und da hab ich gesagt, so dann wird alles gestoppt, dann tu i überhaupt nix mehr und am Drehbuch arbeit ich schon garnicht. Und da waren so ein paar Schreigespräche am Telefon, wobei die nit geschrien haben, nur i hab geschrien, weil ich mir gedacht hab, ich brauch jetzt ein Zeichen von der Firma, daß sie mit mir unterwegs ist. Dieses Zeichen san 100000 Schilling, dann geht das Konto wieder auf, alles geht normal weiter, wenn das nicht passiert, werden die die Folgen zu spüren kriegen, weil wir mitten in der ärgsten Vorbereitungszeit san, des war der 25. April und seither bin ich total am rotieren.[47]

Die Kontosperre führte zur Eskalation zwischen dem verschuldeten Regisseur und der Produzentin, die wollte, dass er das ökonomische Risiko weiterhin allein schultert. Paulus sah sich »allein an der vordersten Front«, er habe »wirklich alles auf die eigene Kappen genommen«.[48]

Viele Filmemacher:innen erhielten erst Geld, wenn der Film in die Produktionsphase ging und die Förderinstitutionen ihre Beiträge an die Produzent:innen auszahlten. Bis die ersten Raten eintrafen, hatten Projektverantwortliche wie Paulus den Film aber schon monate- oder jahrelang vorbereitet und waren selbst dafür aufgekommen. Solange – wie bei der Stoffentwicklung – nur die eigene Arbeitskraft eingesetzt wurde und sich die Dreharbeiten nicht allzu sehr verzögerten, konnte man die finanzielle

44 [Kirsten Martins], »›Aus Bildern werden Worte‹. Beobachtungen, Begegnungen und Interviews dazu, wie der Film DIE MINISTRANTEN von Wolfram Paulus entstand«, o. D., erster Teil, S. 3, in: Filmarchiv Austria (Wien), Nachlass Wolfram Paulus, Box 53, diverse Texte/filmbezogene Dokumente, Oton [O-Ton] Paulus.
45 Ebd., S. 4.
46 Ebd., S. 6–7.
47 Ebd., S. 5–6.
48 Ebd., S. 6.

Durststrecke mit viel gutem Willen, ausreichenden Ersparnissen oder familiärem Rückhalt glimpflich überstehen. Sobald aber die Arbeit anderer notwendig wurde, was unausweichlich mit dem Näherrücken der Dreharbeiten verbunden war, konnten Projektverantwortliche durch die zusätzlichen Kosten in eine existenzbedrohende Situation geraten. Genau das ist Paulus bei der Vorbereitung der MINISTRANTEN passiert. Er fühlte sich von der Produktionsfirma im Stich gelassen, weil diese das Risiko scheute, ihm Geld vorzuschießen, obwohl die Fördermittel offenbar in Kürze ausgezahlt werden sollten. Angesichts der aufwendigen Vorbereitungsarbeiten für Drehbuch und Casting, die Paulus selbst bezahlt hatte, war er von der distanzierten Haltung der Produzentin zutiefst enttäuscht.

Ende Mai 1989 war die finanzielle Situation weiterhin verfahren, aber zumindest gab es Aussicht auf zusätzliches Geld: Eine Wiener Firma sollte den Film mit österreichischen Fördermitteln koproduzieren, aber die endgültige Entscheidung stand noch aus. Seine Beziehung mit der Münchner Produzentin reflektiert der Regisseur folgendermaßen:

> Zwischen der Firma und mir ist inzwischen eine Situation entstanden, wo man nicht einmal mehr miteinander spricht. [...] Den Druck, den ich hab, den hat die Firma auf keinen Fall. [...] Bei mir steht alles auf dem Spiel, aber wirklich alles. Das ist die Angst, verstehst? Ich geh nur wirklich davon aus, dass Wien ja sagt, nur um mich nicht in den Tod zu treiben.[49]

Das Scheitern war zum Greifen nah und beeinträchtigte die berufliche Beziehung aller Beteiligten. In Paulus' Wahrnehmung entwickelte sich die Verschuldung für sein Herzensprojekt zu einem Kampf auf Leben und Tod. Nur der Eingriff zusätzlicher Financiers konnte den ökonomischen Fehlschlag abwenden. Der Regisseur erlebte die Situation auch aus persönlichen Gründen besonders intensiv: Seine Frau Joanna war hochschwanger, die Geburt des zweiten Kinds stand unmittelbar bevor.[50] Paulus' familiäre Verantwortung verschärfte die Konsequenzen der Kontosperre empfindlich.

Im Juni konnte die Finanzierung endlich fixiert werden, DIE MINISTRANTEN wurde als deutsch-österreichische Koproduktion realisiert.[51] Entgegen Paulus' Vorstellungen – er hatte aufgrund des zeitaufwendigeren Drehs mit Kindern für eine Drehphase von sieben Wochen mit fünf Arbeitstagen plädiert – einigten sich die Koproduzent:innen

49 Kirsten Martins, »Wolfram Paulus' MINISTRANTEN – Tagebuch eines Films«, Schulfunk, Audioproduktion, 28.4.1992, in: Archive des Bayerischen Rundfunks (München).

50 [Martins], »›Aus Bildern werden Worte‹«, erster Teil, S. 8.

51 Als Filmemacher, der durch seine österreichische Herkunft und sein Studium in Deutschland beiden Ländern verbunden war, boten sich Anknüpfungspunkte für die Förderinstitutionen beider Staaten. Siehe Julia Hammett-Jamart/Petar Mitric/Eva Novrup Redvall (Hg.), *European Film and Television Co-production. Policy and Practice*, Cham: Palgrave Macmillan 2018, https://doi.org/10.1007/978-3-319-97157-5.

aus Kostengründen auf einen kürzeren Zeitraum.[52] Der Film musste in 5 Wochen à 6 Tagen realisiert werden, d. h. in insgesamt 30 Tagen.[53] Für Paulus war das »a Damoklesschwert, das jetzt über uns schwebt. Und jeder, der nur ein bißerl Erfahrung hat, […] sagt einfach des is a Wahnsinn.«[54] Aus Angst, dass der Darsteller der Figur Sepp dem engen Zeitplan nicht gewachsen wäre, besetzte der Regisseur die Rolle sogar um: Der Schauspieler war »mir zu sensibel, zu unkonzentriert und zu schwach […] für dieses Pensum […], was wir alle schaffen müssen.« Die Umbesetzung war »gräßlich, für mich genauso wie für den Bub«, aber Paulus wollte auf keinen Fall »das Risiko eingehen, daß der Dreh geschmissen wird wegen einer Hauptfigur, die nicht so stabil genug ist.«[55] Die Länge der Dreharbeiten war in den Verhandlungen zwischen Produzent:innen und Regisseur maßgeblich. Wie so oft in dieser Beziehung hatten beide Seiten unterschiedliche Interessen. Für die Produktionsfirmen bedeutete jeder zusätzliche Tag, das begrenzte Budget zu strecken, also die Verpflichtung, für ein Kernteam von 35 Personen aufzukommen.[56] Für Paulus bedeutete jeder weitere Drehtag, dass er mehr Zeit für die adäquate Auflösung einer Szene in mehrere Einstellungen, die *mise en scène* und die Arbeit mit den Schauspieler:innen hatte, kurz, dass er den Film so umsetzen konnte, wie er ihn sich am Schreibtisch erdacht hatte. Die reduzierte Drehphase wirkte sich für das Team vor Ort in Form von Stress, Konflikt, gehetzter Arbeit aus. Um das dichte Pensum zu bewältigen, bereiteten sich Paulus, die Regieassistentin und der Kameramann drei Wochen lang auf die Dreharbeiten vor,[57] indem sie ausführliche Begehungen der Motive unternahmen, d. h. der Orte, an denen später gedreht werden sollte, und die Kamerapositionen, die Bewegungen der Schauspieler:innen etc. genau planten. Paulus befürchtete, dass er es durch das enge zeitliche Korsett nur schaffen würde, sein Drehbuch zu realisieren, es aber nicht mit der Bedeutung und Emotionalität aufladen könnte, die er im Schreibprozess erarbeitet hatte:

> Ich hoff, daß ich dann in der Früh nur eine Stund brauch um draufzukommen – was ist mir in den einzelnen Szenen wichtig. […] [D]u hast es einmal geschrieben und du hast irgendwann mal wahnsinnig daran gedacht, wie das sein sollte. [I] kann mir [gerade] net bei jeder Szene vorstellen wie das sein soll, sondern muß es einfach obrattern.[58]

52 Als Koproduzent stieß die Wiener Firma Infratel dazu. Jeder Drehtag kostete 50.000 Mark (Martins, »Wolfram Paulus' MINISTRANTEN«, Audioproduktion).
53 [Martins], »›Aus Bildern werden Worte‹«, erster Teil, S. 9.
54 Ebd., S. 10.
55 Ebd., S. 12–13.
56 Ebd., S. 14.
57 Ich nenne die Namen bewusst nicht, weil sie weder im Typoskript noch in der fertigen Sendung angegeben werden und das Typoskript bei der Zuordnung der Redebeiträge ungenau ist. Z. B. werden dem Kameramann mehrere Redebeiträge zugeschrieben. Aus der Sendung geht anhand der Stimmen aber hervor, dass diese Passagen von unterschiedlichen Personen gesprochen werden.
58 [Martins], »›Aus Bildern werden Worte‹«, erster Teil, S. 11–12.

Der Zeitdruck gefährdete die ideale Umsetzung der Idee, die Paulus beim Schreiben entwickelt hatte: »[D]as Pensum ist schon so, daß die Seele nicht richtig Platz findet, in dem was i da mach«.[59] Für den Autor stellte die Dauer der Dreharbeiten ein Politikum dar.[60]

Nachdem die Dreharbeiten anfangs planmäßig verlaufen waren, geriet Paulus immer stärker in Verzug und musste einige Szenen streichen.[61] Zwei Wochen wurde ohne Ruhetag gearbeitet. Generell endete der Drehtag für die meisten Mitarbeiter:innen nicht mit der letzten Einstellung, wie der Produktionsleiter zu bedenken gab: »Es wird ja weiter besprochen für den nächsten Tag. Man denkt, man träumt davon, was morgen schon wieder passiert. [...] Man schaltet ja nicht ab.« Die intensive, pausenlose Arbeit führte dazu, dass die Intentionen des Regisseurs nur mangelhaft umgesetzt werden konnten. Das öffnete den Film für Kontingenz, wie Paulus betonte: »Ein Drittel von dem, was du gern hättest, kriegst du, die anderen zwei Drittel ergeben sich durch Zufälle – positive. Manchmal. Oder manchmal ergeben sie sich einfach nicht.«[62] Auf diese Weise erarbeitete sich das Team unter großer Anstrengung die »kleinen Puzzlesteinchen«, wie sich der Tonmann ausdrückte, »die später zusammengesetzt werden zu nem großen Bild, zu dem Film«.[63]

Insgesamt verdeutlichen die Aussagen des Autors Paulus, dass er sich selbst als jemanden sieht, der Widerstände überwindet. Das beginnt bei der Niederschrift der ersten Idee – das Exposé verfasst er, als es ihm schlecht geht, weil seine Frau und sein Kind nicht bei ihm sind und er eine »irrsinnige Sehnsucht [...] nach der Familie«[64] verspürt – und steigert sich im Lauf der Dreharbeiten immer weiter. »Für uns ist dieser Beruf beim Film nicht nur ein Segen, sondern auch ein Fluch«,[65] gibt der Regisseur, dem die Angst im Nacken sitzt, zu Protokoll. Das Zentrale an dieser Selbstbeschreibung ist aber, dass der Film trotz aller Widrigkeiten fertig wird. Der Künstler bringt sein Werk zu Ende, wenn er auch nicht damit zufrieden ist.[66] Dem romantischen Ideal verpflichtet, stilisiert sich Paulus als leidender Schöpfer, der das Kunstwerk einer widerstrebenden Welt abringt.[67]

59 Ebd., S. 12.
60 Zum Zusammenhang von Filmproduktion und Zeitregimes siehe meinen Artikel »Making Erotic Thrillers. Labour, Power and Time in the Italian Cinema of the 1960s and 1970s«, in: *Schermi* 9 (2021), S. 75–97, https://doi.org/10.13130/2532-2486/14215.
61 [Martins], »›Aus Bildern werden Worte‹«, zweiter Teil, S. 5.
62 Martins, »Wolfram Paulus' MINISTRANTEN«, Audioproduktion.
63 [Martins], »›Aus Bildern werden Worte‹«, zweiter Teil, S. 3.
64 Martins, »Wolfram Paulus' MINISTRANTEN«, Audioproduktion.
65 [Martins], »›Aus Bildern werden Worte‹«, erster Teil, S. 15.
66 Martins, »Wolfram Paulus' MINISTRANTEN«, Audioproduktion.
67 Für eine Kritik der romantischen Vorstellung von Autorschaft siehe Jack Stillinger, *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*, Oxford/New York: Oxford University Press 1991.



DIE MINISTRANTEN



DIE MINISTRANTEN

Zudem wird eine Verbindungslinie zwischen dem kreativen Akt und der Sphäre des Zufalls deutlich. Das, was das Filmteam mit großer Mühe umsetzt, entspringt der Phantasie des Autors. Damit nicht »alles in Chaos untergeh[t]«, hält der Kameramann fest, »ist Filmarbeit sehr hierarchisch strukturiert«.[68] Der Autor ist die Instanz, die endgültige Entscheidungen trifft. Wenn er sich nicht einmischen würde, räsoniert der Regisseur, »dann wär i net der Paulus, dann wär halt mein[e] Handschrift weg«.[69] Gleichzeitig macht die Anstrengung, das vorher Ausgedachte auf ideale Weise umzusetzen, das unbedingte Beharren auf bestimmten Ideen sichtbar, dass jeder Willensakt des Autors ein zufälliger ist. Z. B. entzündete sich ein Streit an der Art und Weise, wie das Floß am Prebersee richtig zu arretieren wäre.[70] All das, was der Autor determiniert, ist kreativer Kontingenz geschuldet. Das merken auch Paulus' Kinderdarsteller:innen, die ihm die Grenzen seiner künstlerischen Autorität aufzeigen: »Ich kann doch nicht sagen: Ich will das unbedingt so haben, und jetzt machen wir das bitte so. Das kannst du zu einem Kind nicht sagen, weil irgendwann einmal schauen's dich so an, als wärst du der Verbrecher schlechthin.«[71] Das Kriminelle liegt im Beharren auf der Optimierung einer Einstellung, die aus Sicht der Beteiligten schon in akzeptabler Form aufgenommen wurde, den Regisseur aber noch nicht zufriedenstellt. Die Mitarbeiter:innen bilden ein Korrektiv zur scheinbar unerschöpflichen Schaffenskraft des Autors.

Ein wichtiger Punkt, den Martins' Reportage zur Sprache bringt, ist die signifikante finanzielle Eigenleistung, die Paulus vorschießen musste, bis das Projekt überhaupt einigermaßen ausfinanziert war. Da nur die wenigsten Projekte, an denen er parallel arbeitete, schlussendlich realisiert wurden, blieb ein großer Teil dieser ständig anfallenden Arbeit unbezahlt. Paulus' Schwierigkeit, seine künstlerische Tätigkeit zu finanzieren, ist kein außergewöhnliches Problem, sondern ein systemisches. Die Medienindustrie stellt jeweils nur ein Exemplar eines einzigartigen Produkts (ein Film, ein Musikalbum etc.) her, das dann vervielfältigt wird. Der Herstellungsprozess ist von begrenzter Dauer und als Projekt organisiert.[72] Eine Gruppe von Mitarbeiter:innen wird für jedes einzelne dieser Projekte individuell zusammengestellt und wieder aufgelöst, sobald die Herstellung abgeschlossen ist. Dementsprechend sind viele medienindustrielle Berufe nicht mit einer durchgehenden, längerfristigen Beschäftigung und Entlohnung verbunden.[73] Selbstständige Kulturarbeiter:innen sind trotz unregelmäßiger

68 [Martins], »›Aus Bildern werden Worte‹«, erster Teil, S. 31–32.
69 Ebd., zweiter Teil, S. 7.
70 Ebd., S. 6–7.
71 Martins, »Wolfram Paulus' MINISTRANTEN«, Audioproduktion.
72 David Hesmondhalgh, *The Cultural Industries*, 4. Aufl., Los Angeles u. a.: SAGE 2019, S. 34.
73 Die Einkommen österreichischer Künstler:innen sind nicht nur unregelmäßig, sondern im Verhältnis zur Gesamtheit der Erwerbstätigen unterdurchschnittlich (Susanne Schelepa u. a., *Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich. Endbericht*, Wien: L&R Sozialforschung 2008, S. 73).

Aufträge mit hohen laufenden Kosten wie Kranken- und Pensionsversicherung konfrontiert, die sie individuell aufbringen müssen. Ebenso gehören lange Arbeitszeiten und der häufige Wechsel des physischen Arbeitsorts zu den Charakteristika kreativer Berufe. Das Zusammenspiel dieser Faktoren macht die Kulturindustrien zu einem Berufsfeld, das von enormer sozialer Ungleichheit geprägt ist. Menschen, die länger in diesem Sektor arbeiten möchten, brauchen neben großer Flexibilität ausreichende finanzielle Ressourcen, um diese Einkommensunsicherheit ausgleichen zu können. Daher sind Arbeitskräfte in den Medienindustrien tendenziell weiß, männlich und stammen aus der Mittelschicht.[74] Alle diese Kriterien erfüllte der Lehrer:innensohn Paulus, der sich unter großen Mühen mehrere Jahrzehnte lang in diesem Sektor hielt.

Ein anderes zentrales Thema, das sich durch die Produktionsgeschichte der MINISTRANTEN zieht, ist das Scheitern des Projekts, das immer wieder im Raum steht. In den *production studies* hat die Untersuchung kreativer Fehlschläge und unvollendeter Filme in den letzten Jahren verstärkte Aufmerksamkeit erfahren.[75] Angesichts der inflationären Erfolgsrhetorik, ohne die das Sprechen über Medienindustrien nicht auskommt, setzt das Forschungsinteresse am Fehlerhaften einen bewussten Kontrapunkt und widmet sich den Misserfolgen, die Medienschaffende nach außen meist gar nicht oder nur zurückhaltend kommunizieren. Insofern ist die Reportage über DIE MINISTRANTEN besonders, weil sie mehrfach auf den Aspekt des Scheiterns eingeht. Paulus selbst hatte keine Scheu, sich diesbezüglich zu artikulieren.

Der potentielle Fehlschlag, den die Radiosendung am deutlichsten akzentuiert, ist die instabile Finanzierung. Der Abbruch des Projekts kurz vor den Dreharbeiten wäre für den Regisseur besonders bitter gewesen, weil ihn DIE MINISTRANTEN zu diesem Zeitpunkt viel Geld und Energie gekostet hatten. Nur die Umsetzung des Projekts konnte Paulus vor dem Privatkonkurs retten, da der Beginn der Dreharbeiten mit der Auszahlung der Herstellungsförderung verbunden war. Neben den finanziellen und familiären Auswirkungen, die der Filmemacher zu spüren bekommen hätte, ist der drohende Gesichtsverlust nicht zu unterschätzen. Genauso wie die Leidenschaft für die selbstständige Tätigkeit, die Kreativarbeiter:innen habituell darbieten müssen, sind die häufigen Phasen der Arbeitslosigkeit mit dem Gefühl von Scham und persönlichem Versagen verbunden.[76] Durch seine intensiven Vorarbeiten und Castings hatte Paulus in seinem privaten Umfeld und bei vielen anderen Menschen die Erwartung

74 Doris Ruth Eikhof/Chris Warhurst, »The Promised Land? Why Social Inequalities Are Systemic in the Creative Industries«, in: *Employee Relations* 35 (2013), H. 5, S. 495–508, S. 498–502.

75 James Fenwick/Kieran Foster/David Eldridge (Hg.), *Shadow Cinema. The Historical and Production Contexts of Unmade Films*, New York u. a.: Bloomsbury 2021, https://doi.org/10.5040/9781501351624; Eva Novrup Redvall, »Failure Studies«, in: Stefan Udelhofen/Dennis Göttel/Aycha Riffi (Hg.), *Produktionskulturen audiovisueller Medien. Neuere Perspektiven der Medienindustrie- und Produktionsforschung*, Cham: Springer [im Erscheinen].

76 Sabina Pultz, »Shame and Passion. The Affective Governing of Young Unemployed People«, in: *Theory & Psychology* 28 (2018), H. 3, S. 358–381, https://doi.org/10.1177/0959354318759608.

geweckt, dass der Film bald gedreht werden würde. Somit stand bei der gefährdeten Umsetzung der MINISTRANTEN seine berufliche Reputation auf dem Spiel. Der Projektabbruch in einer weit fortgeschrittenen Phase hätte seinen Ruf als durchsetzungsfähiger Macher gefährdet, der nicht nur über Filme spricht, sondern in der Lage ist, sie zu verwirklichen.

Die Radiosendung verhandelt das Thema des Scheiterns auch abseits der Regieperspektive. Die Kostümbildnerin war mit der Aufgabe, 200 Kinder auszustatten, überfordert: »So schlecht wie bei diesem Film ist es mir noch nie gegangen mit der Vorbereitungszeit. [...] Ich habe wirklich gedacht, das wird das erste Mal sein, dass ich's nicht schaffe.« Eine anonyme Stimme klagt die ausbeuterischen Arbeitsbedingungen an, an denen Angestellte scheitern:

> Die meisten Produzenten legen es immer wieder darauf an, ganz billige Arbeitskräfte zu kriegen, wo sie wissen, die sind engagiert und begeistert, und nutzen die bis zum Erbrechen aus. Das kann bis zum Umfallen gehen und sie haben aber auch durchaus im Auge: Wenn er das nicht schafft, na gut, dann hab ich noch eine Idee.[77]

Die Herstellung der MINISTRANTEN war also auf mehreren Ebenen von einer Überforderung des Personals gekennzeichnet, was durch dichte Drehpläne und knappe Budgets für viele Filmproduktionen gilt.

Am Ende der Sendung wird das Scheitern des Projekts noch einmal prononciert: Der Film war fertig, schaffte es aber nur in die österreichischen Kinos. Kein deutscher Verleih zeigte sich dazu bereit, DIE MINISTRANTEN auf den Markt zu bringen. Die A-Festivals hatten kein Interesse. Paulus »bereut, dass er sich aus finanziellen Gründen darauf eingelassen hat, den Film in so kurzer Zeit zu drehen«,[78] erläutert die Sprecherin. Rückblickend gesteht der Regisseur der BR-Redakteurin ein, dass er auch als Künstler gescheitert ist. Der Filmkritiker Otto Reiter hat Paulus gesagt, der Film habe keine Tiefe. Dieses Werturteil berührt den Cineasten: »Weißt du, wie tief mich das getroffen hat, dass der Film keine Tiefe hat? Nämlich warum hat mich das getroffen? Weil es so ist. Es ist wirklich so. Unerträglich, muss ich ganz ehrlich sagen.«[79] Das Eingeständnis des künstlerischen und wirtschaftlichen Fehlschlags stellt eine Ausnahme innerhalb einer Industrie dar, in der die Beschäftigungschancen der Arbeiter:innen stets anhand des vermeintlichen Erfolgs ihrer letzten Produktion bemessen wird.[80] Gleichzeitig ist Paulus' spezifisches Autorenimage zu berücksichtigen,

77 Martins, »Wolfram Paulus' MINISTRANTEN«, Audioproduktion.
78 Ebd.
79 Ebd.
80 Helen Blair, »›You're Only as Good as Your Last Job‹. The Labour Process and Labour Market in the British Film Industry«, in: *Work, Employment & Society* 15 (2001), H. 1, S. 149–169.

das einen gewissen Spielraum für solche Äußerungen erlaubt. Der Regisseur versucht, sich als ehrlich und bodenständig zu vermarkten. Diese Positionierung gewinnt durch das Eingestehen von Fehlern an Authentizität. Solange der Diskurs über das eigene Scheitern nicht überhandnimmt, steht er mit der Menschlichkeit, die Paulus' Reputation in der Öffentlichkeit prägt, im Einklang.[81]

Kirsten Martins schuf mit ihrer Reportage ein faszinierendes ethnografisches Dokument, das die Produktion der MINISTRANTEN vielstimmig beschreibt. Dem Regisseur kommt am meisten Sprechzeit zu, aber die Journalistin lässt Mitarbeiter:innen aus allen Departments, Statist:innen, den Tamsweger Dechant, der die Dreharbeiten unterstützt, Kinder und Eltern zu Wort kommen. Dabei werden die Konflikte nicht ausgespart: die Hektik am Set, der Druck, der Streit von Teammitgliedern, die Ausbeutung der Arbeitskräfte für wenig Geld, die Einsamkeit der Projektarbeiter:innen, die jeder Job an einen neuen Ort mit neuen Kolleg:innen führt. Das »Tagebuch« begleitet DIE MINISTRANTEN über die Drehphase hinaus, zeichnet nach, wie Paulus für seine dialektal geprägten Dialoge kämpfte und am Festivalbetrieb scheiterte. Die Sendung, die der BR schlussendlich ausstrahlte, war zwar stark gekürzt, enthielt aber trotzdem einiges Material, das die negativen Seiten der Filmerei lebhaft darstellt. Martins' Reportage endet mit den Klängen der Blasmusik, die anlässlich der Premiere der MINISTRANTEN am Tamsweger Marktplatz aufspielt. Paulus sitzt indes in einem Lokal – das ist das wahre Happy End – und bespricht mit einem Produzenten ein neues Projekt.[82] Der beschwingte Ausklang der Erzählung macht die Beschwernisse des Unternehmens nicht vergessen.

## ARBEITSBESCHAFFUNGSMASSNAHMEN

Als freischaffender Kreativer war Paulus in einer schwierigen Lage, da seine künstlerische Tätigkeit selten zu Einnahmen führte. Die Arbeit des Filmemachers wurde nur als Honorar für Buch, Regie und Schnitt vergütet. Die Höhe des Honorars war unabhängig von der Zeit, die er tatsächlich gebraucht hatte, um einen Film fertigzustellen. Dementsprechend musste das Einkommen eines erfolgreichen Projekts nicht nur die Kosten dieses einen erfolgreichen, sondern auch viele erfolglose Vorhaben decken, an denen er parallel gearbeitet hatte. Paulus' Ambition, seine Filme selbst zu schneiden, hatte neben der künstlerischen Motivation sicherlich auch mit der zusätzlichen Bezahlung zu tun. Die Kinofilme spielten ihre Kosten nicht annähernd wieder ein, d. h. eine

81 Diese Offenherzigkeit hinsichtlich fehlgeschlagener Unternehmungen muss auch zeitlich situiert werden. Der von Paulus konstatierte Misserfolg der MINISTRANTEN fand in einer Phase statt, in der der Regisseur einige Preise erhielt und es zudem schaffte, relativ viele Projekte zu verwirklichen. In späteren Jahren hätte er das wohl nicht in dieser Form artikuliert.

82 Martins, »Wolfram Paulus' MINISTRANTEN«, Audioproduktion.

Gewinnbeteiligung resultierte nicht in Einnahmen. Ökonomisch sinnvoller waren eher die Fernsehfilme, deren Wiederholungen Tantiemen für den Autor und Regisseur lukrierten. Ob und wann die Filme ausgestrahlt wurden, war ungewiss, dementsprechend handelte es sich um eine sehr unregelmäßige Einnahmequelle. Andere Regisseur:innen wie Jessica Hausner oder Ulrich Seidl betreiben ihre eigene Produktionsfirma, um mit den Filmrechten handeln zu können.[83] Eine solche Strategie verfolgte Paulus nicht, er vertraute zeit seines Lebens auf die Expertise von Produzent:innen. Auf diese Weise erhielt er allerdings wenig Rückhalt bei der Projektentwicklung.

Produzent:innen sind im deutschsprachigen Raum stark von staatlichen Fördermitteln abhängig. Aufgrund der Schwierigkeit, durch den Lizenzhandel Geld zu verdienen,[84] investieren Produktionsfirma abgesehen vom Eigenanteil am Herstellungsbudget, den die Förderung vorschreibt,[85] kein eigenes Geld in einen Film. Paulus' meist vergebliche Anstrengung, Recherche- und Drehbucharbeit minimal finanziert zu bekommen, war die Konsequenz einer öffentlichen Förderungsstruktur, die dieser Arbeit keine Priorität beimaß. Z. B. flossen im Jahr 2012, als BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES in den österreichischen Kinos startete, nur 2,9 % der gesamten österreichischen Filmförderungsmittel von 67,8 Mio. Euro in die Stoff- und Projektentwicklung. Der am stärksten geförderte Bereich war mit 71 % die Herstellung von Filmen.[86] Dementsprechend wird den Filmemacher:innen das ökonomische Risiko für die zeitintensive Arbeit am Drehbuch aufgebürdet. Ihr Aufwand wird nur vergütet, wenn das Projekt das Glück hat, realisiert zu werden. Je länger die Entwicklung dauert, desto weniger wird diese eventuelle Bezahlung.[87]

Neben den Institutionen des Bunds bediente sich Paulus der Fördermechanismen der Länder. Die Salzburger Behörden waren Partner, die den Regisseur mit relativer Kontinuität unterstützten. Immer wieder erhielt er Fördergelder, um seine Drehbücher zu entwickeln, Recherchereisen zu unternehmen oder Castings zu veranstalten. Die Tatsache, dass nur wenige der angedachten Projekte umgesetzt wurden, stellte für die Fördergeber in regelmäßigen Abständen ein Legitimationsproblem dar.[88] Zudem

83 Otto Reiter, »Von wilden Hunden und einsamen Mädchen«, in: *Ray Filmmagazin* 7 (Mai 2007), H. 4, S. 36–41, S. 41.

84 Deutschsprachige Filme sind hauptsächlich im deutschsprachigen Raum gefragt. Da die Rechte für diese Märkte aber meist schon im Zuge der Finanzierung vergeben werden, bleiben kaum Möglichkeiten, Rechte gewinnbringend zu verkaufen (Interview mit Alexander Koschier).

85 Österreichisches Filminstitut, »Förderungsrichtlinien gültig ab 1. Januar 2022«, S. 10–11.

86 Österreichisches Filminstitut, »Filmwirtschaftsbericht Österreich 2013«, S. 87–88.

87 Diese Arbeitsphasen sind auch international meist unbezahlt oder unterfinanziert (Stayci Taylor/Craig Batty, »The Business of Script Development. Insights from Industry Practitioners«, in: dies. [Hg.], *The Palgrave Handbook of Script Development*, Cham: Palgrave Macmillan 2021, S. 147–159, S. 154, https://doi.org/10.1007/978-3-030-82234-7).

88 Brief von Silvester Schröger, Land Salzburg, an Wolfram Paulus, 4.4.2003, in: Filmarchiv Austria (Wien), Nachlass Wolfram Paulus, Box 23, diverse Korrespondenzen/Dokumente, Brief von Silvester Schröger an Wolfram Paulus bzgl. SÜSSKIND VON TRIMBERG.

bestanden intern Meinungsverschiedenheiten über die Frage, ob Paulus' Projekte angesichts des niedrigen Budgets, das für die Filmförderung in Salzburg vorgesehen ist,[89] immer wieder unterstützt werden sollten.

Punktuell erhielt Paulus auch Unterstützungen, die über eine reine Projektförderung für Filme hinausgingen. Im November 1992 subventionierte der städtische Kulturausschuss die Universität Salzburg mit 80.000 Schilling, um einen Lehrauftrag für den Regisseur am Institut für Publizistik und Kommunikationswissenschaft zu finanzieren.[90] Im Rahmen der Übung Film- und Fernsehpraktikum, an der im Wintersemester 1992/93 acht Studierende teilnahmen, sollten unter Paulus' Betreuung zwei Dokumentarfilme über das Alpendorf, einen vom Schitourismus geprägten Ortsteil von St. Johann im Pongau, erarbeitet werden. Die Studierenden verfassten inhaltliche Konzepte und sollten die Finanzierung ihrer Filme eigenständig akquirieren.[91]

Die Nähe zwischen den Salzburger Behörden und dem Regisseur hatte nicht nur angenehme Folgen wie Fördermittel für seine Projekte. Manchmal musste sich Paulus für seine Arbeit rechtfertigen, etwa wenn er sich für einen Figurennamen des Fernsehfilms FAHRT IN DIE HAUPTSTADT (1992) in einem Brief untertänig entschuldigte. Der fiktive Landesrat Leytner, der im Film für den Bürgermeister von Hüttschlag unerreichbar bleibt, erregte den Ärger eines realen Ex-Landesrats Leitner, genauer gesagt, des Ehepaars Leitner, »das ich [Paulus] offensichtlich schwer verletzt habe«. In seinem Bemühen um Schadensbegrenzung betonte er, dass keine Assoziation der Figur mit dem Politiker intendiert war.[92]

Im Großen und Ganzen unterhielt der Regisseur eine freundliche Beziehung zu Stadt und Land Salzburg, die seine Filmerzählungen über die Region und die Menschen, die in ihr leben, zu schätzen wussten. Wenn für die Geldgeber:innen klar wurde, dass ein Projekt geringe Realisierungschancen hatte, schlugen sie meist vor,

89 Im Jahr 2017 budgetierte das Land Salzburg 200.000 Euro für Filmprojekte. Bei einer angenommenen Zahl von 40 Einreichungen hätte jedes Projekt mit 5.000 Euro gefördert werden können (Land Salzburg, »Kunst & Kultur 2017«, Tätigkeitsbericht, 2018, S. 53). Zur aktuellen Struktur der österreichischen Filmförderung siehe Roland Teichmann/Paul Clemens Murschetz, »Exploring the ›Ecosystem‹ and Principles of Austria's Film Subsidy Schemes. Is Austria a ›Best-Practice‹ Model for a Successful Film Policy?«, in: Paul Clemens Murschetz/Roland Teichmann/Matthias Karmasin (Hg.), *Handbook of State Aid for Film. Finance, Industries and Regulation*, Cham: Springer 2018, S. 251–271, https://doi.org/10.1007/978-3-319-71716-6.

90 Brief von Herbert Fartacek, Stadt Salzburg, an Kurt Luger, Universität Salzburg, November 1992, in: Filmarchiv Austria (Wien), Nachlass Wolfram Paulus, Box 23, diverse Korrespondenzen (Briefe), Brief von Herbert Fartacek an Kurt Luger betreffend Lehrauftrag Wolfram Paulus, November 1992.

91 Mehrere Dokumente, in: Filmarchiv Austria (Wien), Nachlass Wolfram Paulus, Box 38, diverse Korrespondenzen/Dokumente 1992, Dokumente/Unterlagen zur Lehrveranstaltung Film- und Fernsehpraktikum 1992.

92 Wolfram Paulus, »Stellungnahme«, 20.1.1992, in: Filmarchiv Austria (Wien), Nachlass Wolfram Paulus, Box 38, diverse Korrespondenzen/Dokumente 1992, diverse Briefe 1992.

die Mittel auf ein neues Vorhaben umzuwidmen.[93] Die monetäre Unterstützung, die Paulus von den Salzburger Behörden zukam, nahm seiner herausfordernden Situation als Freischaffender sicherlich manche Spitzen, konnte aber seinen Lebensunterhalt auf Dauer kaum decken.

Im Fall von AUGENLEUCHTEN (2004) brachte ihm sein Ruf als kritischer Heimatfilmer unverhofft Projekte ein, die er nicht selbst entwickelt hatte. Der Linzer Produzent Markus Fischer musste Fördermittel verwenden, die sonst verfallen wären, hatte aber kein passendes Projekt in Vorbereitung. Von einer deutschen Produktionsfirma erhielt er ein Drehbuch über jugendliche Protagonist:innen, dessen Geschichte im ländlichen Raum angesiedelt war. Fischer fragte Paulus als Experten für Provinzgeschichten und Kinderfilme an. Der Regisseur sagte zu und adaptierte das fremde Drehbuch.[94] Die Entstehung von AUGENLEUCHTEN zeigt, dass Paulus' Ruf als Schöpfer von »leisen, kleinen, alltäglichen Provinzdramen«, der ihm eine Zeit zuwider war,[95] in einer provinziellen Filmkultur auch von Vorteil sein konnte. Allerdings handelte es sich bei diesem an den Regisseur herangetragenen Projekt um eine Ausnahme.

Als freier Künstler war Paulus dazu gezwungen, sich kontinuierlich um unterschiedliche Einkommensquellen zu bemühen. Ein großer Teil seiner geschäftlichen Korrespondenz bestand aus Anfragen an Filmproduzent:innen und potentielle Financiers im weitesten Sinn. Diese Anfragen stellen einen schwierigen kommunikativen Balanceakt dar: Einerseits musste der Absender der Adressat:in klarmachen, dass in ihrem Geschäft ein Mangel besteht. Andererseits positionierte sich Paulus als idealer Problemlöser, der in der Lage sei, diesen mangelhaften Zustand kraft seiner künstlerischen Kompetenz zu kompensieren. Meistens wandte sich der Regisseur an klassische Produktionsfirmen und, außerhalb der Medienbranche, an Unternehmen und Einzelpersonen, die er als finanzkräftig einschätzte. In der Folge wird ein schriftlicher Appell an die Werbeindustrie untersucht, den Paulus in einer frühen Karrierephase verfasste.

In einem Brief aus dem Jahr 1991, den er wahrscheinlich an mehrere Firmen im deutschsprachigen Raum verschickt hat,[96] pries sich der Autorenfilmer als Werbefilmregisseur an: Ein Zeitungsartikel »hat mir die Kraft gegeben, mich mit einem Ehrgeiz an die Öffentlichkeit zu wagen, der schon länger in mir brennt – ich möchte mich am Werbespot versuchen.« Gleich darauf gibt er zu, Werbung schon »als Kind

93 Brief von Silvester Schröger, Land Salzburg, an Wolfram Paulus, 23.1.2001, in: Filmarchiv Austria (Wien), Nachlass Wolfram Paulus, Box 23, diverse Korrespondenzen, Brief von Silvester Schröger an Wolfram Paulus bzgl. Förderung JEDER MENSCH BRAUCHT EIN GEHEIMNIS.

94 Interview mit Markus Fischer, Fischer Film, 21.1.2021.

95 Schachinger, »Wenn du eine Botschaft hast«, S. 180–181.

96 Ein Hinweis darauf ist das »A-«, das der Postleitzahl von Paulus' Salzburger Adresse vorangestellt ist, was er bei innerösterreichischen Briefen nicht verwendete.

außerordentlich gehaßt« zu haben. Seine Mission ist es, Werbespots »intelligenter, leiser, menschlicher, lebensnotwendiger, beseelter« zu gestalten. Der Brief, dem eine Mappe mit 20 ausformulierten Drehbüchern für Werbefilme beiliegt, endet emphatisch: »Die 90er Jahre bringen große Umwälzungen. Vieles wird neu. Auch in der Werbung. Wenn die Deutschen und Österreicher den Franzosen und Engländern das Wasser reichen wollen, müssen sie neue Kräfte zulassen.«[97] Der Versuch, Werbefilmprojekte zu akquirieren, verlässt sich auf emotionale Rhetorik und Pathos. Damit macht Paulus sich sprachliche Elemente des Genres zu eigen. Außerdem hat die emotionsgeladene Adressierung viel mit seiner künstlerischen Reputation zu tun: Seine öffentliche Persona erfordert es, dass der *auteur* nur das machen kann, woran ihm wirklich liegt, womit er sich mit ganzem Herzen identifiziert. Daher muss auch für einen profanen Werbefilm der Ehrgeiz brennen, dem der Regisseur die humanistischen Werte seines Kinos angedeihen lassen will. Das Eingeständnis, audiovisuelle Werbung schon von klein an gehasst zu haben, signalisiert Ehrlichkeit und Unkonventionalität. Es ist unklar, ob dieser Appell an die deutschen Werbefilmproduzent:innen Früchte getragen hat. Im Nachlass finden sich jedenfalls mehrere Imagefilme für den Finanzdienstleister Wüstenrot, verschiedene Salzburger Lokale und die Stadt Salzburg selbst.

Paulus setzte bei seinen zahlreichen Anfragen an Produzent:innen und Financiers unterschiedliche Strategien ein, um eine positive Reaktion der Adressat:innen hervorzurufen. Oft trat er mit großem Selbstbewusstsein auf, etwa wenn er dem Produzenten Jan Mojto, der bisher nicht auf seine Nachrichten reagiert hatte, die Lektüre zweier Drehbücher ans Herz legte: »[I]ch […] sage ohne Eigenlob: an der Story is echt was dran !!!«[98] Manchmal appellierte er eher an das Mitleid seiner Geschäftspartner:innen, wie in einem Brief an einen Redakteur des BR,[99] in dem er dem Sender das Projekt vorschlug, das später als DU BRINGST MICH NOCH UM (1994) realisiert wurde:

> Meine Pechsträhne reißt nicht ab – seit einem halben Jahr produziere ich am laufenden Band, aber niemand ist groß begeistert – aber es wird schon alles einen Sinn haben, nur draufgehn darf ich noch nicht – ich schicke Ihnen also was Neues: WANN HAST DU ZEIT?[100]

97 Brief von Wolfram Paulus, 15.10.1991, in: Filmarchiv Austria (Wien), Nachlass Wolfram Paulus, Box 38, diverse Korrespondenzen/Dokumente 1990/1991, Brief an ? (Interesse an Werbespot).

98 E-Mail von Wolfram Paulus an Jan Mojto, 24.11.2004, in: Filmarchiv Austria (Wien), Nachlass Wolfram Paulus, Box 38, diverse Korrespondenzen 2004, diverse Briefe und Mails.

99 Zum Einfluss des Fernsehredakteurs auf den Produktionsprozess siehe Florian Krauß, »From ›Redakteursfernsehen‹ to ›Showrunners‹. Commissioning Editors and Changing Project Networks in TV Fiction from Germany«, in: *Journal of Popular Television* 8 (2020), H. 2, S. 177–194, https://doi.org/10.1386/jptv_00017_1.

100 Brief von Wolfram Paulus an Dietrich von Watzdorf, BR, 22.9.1992, in: Filmarchiv Austria (Wien), Nachlass Wolfram Paulus, Box 38, diverse Korrespondenzen/Dokumente 1992, diverse Briefe.

Immer wieder schrieb Paulus in der dritten Person über sich selbst. Damit wollte er der Adressat:in suggerieren, dass sein Name zum Begriff für ein bestimmtes Kino, eine bestimmte Haltung geworden sei. In der Korrespondenz mit der Wiener Produktionsfirma MR-Film, mit der der Regisseur 1992 die Fernsehserie *Restaurant de l'Europe* realisieren wollte, ist exzessiv »vom Paulus« die Rede, der sich als kompromissloser Autor gibt.[101] Diese Formulierungsweise hat einerseits eine ironische Note und ist andererseits eine ernst gemeinte Performanz, eine Anrufung der eigenen künstlerischen und beruflichen Identität.

Die Projektanbahnung ist bei Paulus und vielen anderen Selbstständigen im Kreativbereich durch emotionale Arbeit geprägt.[102] Die Soziologin Arlie Hochschild differenziert zwischen einer normalen Gefühlsbelastung, die jede Arbeit mit sich bringt, und emotionaler Arbeit. Letztere »occurs only in jobs that require personal contact with the public, the production of a state of mind in others, and (except in the true professions) the monitoring of emotional labor by supervisors.«[103] Als Filmemacher, der ein einschlägiges Studium an einer Hochschule durchlaufen hatte, um diesen Beruf auszuüben, war Paulus ein Angehöriger der spezialisierten »true professions«, die ihre emotionale Arbeit selbst überwachen. Standardmäßig wurden viele Anfragen des Regisseurs abschlägig beschieden. In seinen Schreiben nahm er stets eine emotionale Haltung ein, um andere Reaktionen als Ablehnung zu provozieren. Gefühle oder deren rhetorische Simulation waren das kommunikative Schmiermittel, das Paulus strategisch einsetzte, um mit potentiellen Geschäftspartner:innen ins Gespräch zu kommen.

Das Ziel dieser durch Emotionalität angeregten Diskussion, die der Filmemacher vorgeblich um ihrer selbst willen anregte, war immer ein bezahltes Engagement. Paulus war sicherlich an den Rückmeldungen anderer Professionist:innen zu seinen Projekten interessiert, aber wirklich erreichen wollte er, dass seine Filmprojekte finanziert werden. In der geschäftlichen Korrespondenz nahm der Künstler die Rolle eines Einflüsterers und Verführers an, der andere dazu bewegen wollte, sich auf seine Ideen einzulassen. Er wusste, wie unwahrscheinlich es ist, dass sich ein Financier von seinem spezifischen Projekt angesprochen fühlt und bereit ist, für seine

101 Brief von Wolfram Paulus an Kurt Mrkwicka, MR-Film, 23.6.1992, in: Filmarchiv Austria (Wien), Nachlass Wolfram Paulus, Box 38, diverse Korrespondenzen/Dokumente 1992, diverse Briefe.

102 Weil er ihn per Brief und E-Mail führte, blieb Paulus' Kampf um Aufträge von der Öffentlichkeit unbemerkt. Gleichzeitig haben die sozialen Medien einem Teil des Selbstmanagements von Filmemacher:innen zu großer gesellschaftlicher Sichtbarkeit verholfen. Siehe z. B. Elizabeth Ellcessor, »Constructing Social Media's Indie Auteurs. Management of the Celebrity Self in the Case of Felicia Day«, in: Derek Johnson/Derek Kompare/Avi Santo (Hg.), *Making Media Work. Cultures of Management in the Entertainment Industries*, London/New York: New York University Press 2014, S. 188–209.

103 Arlie Russell Hochschild, *The Managed Heart. Commercialization of Human Feeling*, aktual. Ausg., Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2012, S. 156.


DIE MINISTRANTEN


ZUG UM ZUG

Realisierung Geld und Zeit einzusetzen. Dennoch hoffte er, den Financier mit seinem emotionalen Appell gerade in jener seltenen Gemütsverfassung zu erwischen, die sein Kino immer wieder von Neuem ermöglichte.

Es ist wichtig, die Bedingungen, unter denen Paulus arbeiten musste, nicht als interessante Anekdoten über ein unkonventionelles Künstlerleben abzutun. Der *modus operandi* des Regisseurs war eine Reaktion auf die materielle Not, in die ihn die Filmerei über weite Phasen gezwungen hat. Bereits 1992, als er mit verhältnismäßiger Kontinuität Filme machte, hatte er Schulden von 900.000 Schilling.[104] Diese Situation spitzte sich im Lauf der Jahrzehnte prekärer Arbeit immer weiter zu. 2000 verfasste Paulus offensichtlich auf Verlangen seiner Bank ein Dokument, in dem er sich neben einer Reduzierung der Schulden auf 100.000 Schilling dazu verpflichtete, »eine feste Anstellung zur Abdeckung der Fixkosten (Miete und Kreditrückzahlung) zu suchen und zu finden«.[105] 2002 wurde er in einem alarmierenden Schreiben von seinem Bankbetreuer aufgefordert: »[D]u mußt dir einen fixen Job suchen!«[106] 2004 betrugen die Schulden des Regisseurs, dessen Fall die Bank mittlerweile an die Abteilung zur Kreditsanierung übergeben hatte,[107] 144.000 Euro. Sein Girokonto war gesperrt.[108] Die lang andauernde finanzielle Prekarität, der Paulus ausgesetzt war, trug sicherlich zur emotionalen Rhetorik seiner Aussagen und Korrespondenz bei. Durch eine Kombination von Krediten, staatlichen Sozialleistungen und der Unterstützung durch Familie und Freunde überstand der Regisseur Zeiträume ohne Einkommen, die für projektbasierte Arbeit charakteristisch sind. Insgesamt wird deutlich, welch existenzielle Belastung Paulus' künstlerische Arbeit mit sich brachte.

Im Lauf der 2000er-Jahre, die durch Fernsehengagements geprägt waren, nutzte sich die künstlerische Reputation des Regisseurs merklich ab. Die Festivalpräsenz und Preise lagen schon einige Zeit zurück, der Status des Nachwuchstalents ebenso. In den 2010er-Jahren verschärfte sich diese Situation massiv, da auch die TV-Aufträge ausblieben. Paulus hatte große Hoffnungen in seinen Kinofilm BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES (2012) gesetzt. Dessen bescheidener Erfolg weckte in ihm die Befürchtung, dass er nie wieder ein Kinoprojekt realisieren würde. Der Regisseur hatte

104 Brief von Wolfram Paulus an Hrn. Wechselberger, Arbeitsamt Bischofshofen, 27.10.1992, in: Filmarchiv Austria (Wien), Nachlass Wolfram Paulus, Box 38, diverse Korrespondenzen/ Dokumente 1992, diverse Briefe.

105 Erklärung von Wolfram Paulus, 16.10.2000, in: Filmarchiv Austria (Wien), Nachlass Wolfram Paulus, Box 23, diverse Korrespondenzen, Verpflichtungsschreiben von Wolfram Paulus.

106 E-Mails von Josef Kendler, Salzburger Sparkasse, an Wolfram Paulus, 22.10.2002, 4.2.2004, in: Filmarchiv Austria (Wien), Nachlass Wolfram Paulus, Box 23, diverse Korrespondenzen (E-Mails), E-Mail-Verkehr zw. Wolfram Paulus und Josef Kendler.

107 Ebd.

108 E-Mail von Johann Wenninger, Salzburger Sparkasse, an Wolfram Paulus, 29.11.2004, in: Filmarchiv Austria (Wien), Nachlass Wolfram Paulus, Box 38, diverse Korrespondenzen 2004, diverse Briefe und Mails.

Schwierigkeiten, sich in der durch digitale Technik und Überproduktion charakterisierten Filmwirtschaft zu positionieren. Um ein besseres Gefühl für die Verwertbarkeit seiner Projekte zu gewinnen, suchte er Rat bei Verleihern wie Michael Stejskal.[109] Paulus bemühte sich auch zunehmend um Finanzierungsmodelle abseits der Medienindustrie. HELDENZEITREISE (2017), ein sechsteiliger Episodenfilm, entstand mit Unterstützung oberösterreichischer LEADER-Regionen. Bei LEADER handelt es sich um ein 1991 eingerichtetes EU-Förderprogramm, das die Wirtschaft in ländlichen Gebieten unterstützt.[110] Zudem war Paulus zunehmend bereit, sich mit Formaten abseits des Kino- und Fernsehspielfilms auseinanderzusetzen. Sein letzter Film MEIN LUNGAU (2020), eine Auftragsproduktion für den Privatsender Servus TV, ist ein knapp 50-minütiger Dokumentarfilm, der Menschen aus der Salzburger Region porträtiert. Der Auftrag ging auf einen persönlichen Kontakt von Senderleiter Ferdinand Wegscheider mit dem Regisseur zurück. Der Sender verzichtete darauf, eine gängige Fernsehdramaturgie durchzusetzen, und ließ Paulus' eigenwilligen narrativen Duktus relativ unberührt. Der Regisseur starb kurz nach der Fertigstellung des Films. Er erlag einem Krebsleiden, das er vor dem Sender geheim gehalten hatte, um das Projekt unbehelligt zu Ende führen zu können.[111]

Wolfram Paulus' Karriere in der deutsch-österreichischen Medienindustrie wurde großteils durch staatliche Subventionen unterstützt. Dennoch ermöglichte ihm dies kein sorgenfreies Leben, soweit das die Unterlagen aus Paulus' Nachlass erahnen lassen. Die Chance, ein Projekt realisieren zu können, war äußerst gering, weswegen der Autor immer an mehreren Büchern gleichzeitig schrieb. Diese kontinuierliche Arbeit wurde aber nur im Ausnahmefall – und dann auch immer nur teilweise – entlohnt. Paulus' relativem Erfolg beim Akquirieren von Filmförderung und Fernsehaufträgen muss sein zäher Kampf um einen angemessenen Lebensstandard gegenübergestellt werden.

Der Regisseur Franz Antel, der sich viel stärker als Paulus an kommerziellen und politischen Imperativen orientierte,[112] kommentierte die ökonomische Situation von förderungswürdigen Cineast:innen in einem Dokumentarfilm über populäres österreichisches Kino folgendermaßen:

109 Interview mit Michael Stejskal, 5.1.2021. Stejskal ist Geschäftsführer der Wiener Verleihe Filmladen und Luna Film, er organisierte die Auswertung von HEIDENLÖCHER und BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES.

110 Europäische Kommission, »Leitlinien für die integrierte [sic] Globalzuschüsse und Aufforderung zur Einreichung von Vorschlägen im Rahmen einer Gemeinschaftsinitiative zur ländlichen Entwicklung«, in: *Amtsblatt der Europäischen Gemeinschaften* 34, 19.3.1991, C 73/14.

111 Interview mit Björn Thönicke-Frenkenberger, Servus TV, 19.1.2021.

112 Antel gab vor, seit 1933 illegales Mitglied der NSDAP in Österreich gewesen zu sein, was er später wiederum relativierte. Siehe Hanja Dämon, »Franz Antel: ›Alter Kämpfer‹, Widerstandskämpfer, Nazi-Opfer? Vom Karrierebeginn im nationalsozialistischen Deutschland zum ›Antifaschisten‹ nach 1945«, in: *Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien* 77 (2021), S. 7–24.



BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES



HELDENZEITREISE

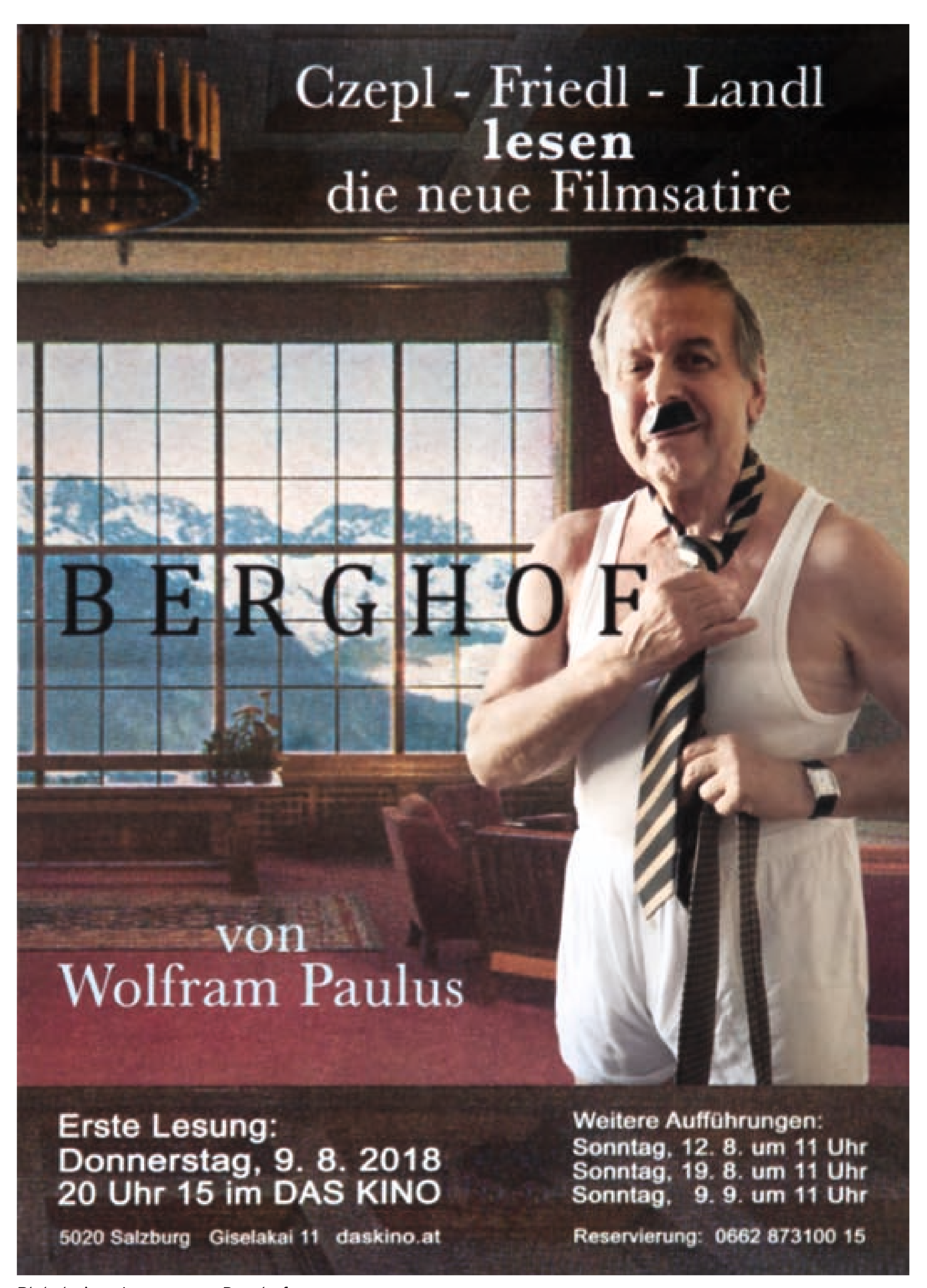
> Ehrlich gesagt, die Filmförderung fördert ja nur gescheiterte Existenzen. [...] Einer, der so einen Film gemacht hat, mit dem Geld kommt er nicht aus. Was macht er? Bleibt das Material schuldig, wenn's geht, borgt sich von der Mutter oder Tante noch ein Geld aus, weil er weiß, er macht ein Meisterwerk, das viel Geld bringt. Jetzt ist der Film abgedreht und bringt nichts. Die Subvention braucht er nicht zurückzuzahlen, die Schulden bleiben ihm. Aber jetzt kämpft er ja weiter, jetzt ist er ja nicht belehrt worden. [...] Das sind Dutzende, ich sag Ihnen das, das sind arme Buben.[113]

Auch wenn aus Antel ein gewisser Neid auf künstlerisch anspruchsvolles Kino spricht, hat seine Polemik einen wahren Kern. Paulus war einer dieser fehlgeleiteten »arme[n] Buben«, welche die Verheißung einer auteuristischen Laufbahn in die finanzielle Prekarität abgleiten ließ – auch wenn er sich schon seit den 1990er-Jahren sehr um seine Eingliederung in die kommerzielle Medienwirtschaft bemühte.

Die Dynamik, die Antel beschreibt, hat in der Soziologie und Kulturwissenschaft verstärkte Aufmerksamkeit erfahren. Karrieren im Kultur- und Kreativsektor sind massiv durch Projektarbeit und niedrige Löhne geprägt. Auf Dauer können nur diejenigen in diesem beruflichen Umfeld bestehen, die neben dem notwendigen kulturellen Kapital auch das ökonomische Kapital mitbringen, um die häufigen Phasen der Arbeitslosigkeit oder unterbezahlter Arbeit zu überdauern. Nachdem lange die positiven Effekte von Kultur und Kulturarbeit betont wurden, widmet sich die Forschung heute vermehrt der massiven sozialen Ungleichheit, die den Kultursektor prägt.[114] In einer wenig prononcierten Filmkultur wie der österreichischen fällt diese strukturelle Ungerechtigkeit aufgrund begrenzter finanzieller Mittel und fehlenden Publikumsinteresses wohl noch gravierender aus als in filmaffinen Ländern. Wolfram Paulus' Werdegang war wie der vieler anderer Filmemacher:innen vom ständigen Changieren zwischen den Licht- und Schattenseiten der Medienindustrie geprägt. Er nahm die Entbehrungen prekärer Projektarbeit in Kauf, um seine Vision von der Filmerei als Lebensprojekt umzusetzen.

113 DIE VERLORENEN JAHRE (1992, R: Reinhard Jud/Leo Moser).

114 Eine eindrückliche Studie britischer Kulturarbeiter:innen ist Orian Brook/Dave O'Brien/Mark Taylor, *Culture Is Bad for You. Inequality in the Cultural and Creative Industries*, Manchester: Manchester University Press 2020.



Plakat einer Lesung aus *Berghof*

# PAULUS' KARUSSELL
## EIN STREIFZUG DURCH UNVERWIRKLICHTE FILMPROJEKTE

ULRICH MANNES

Im August 2009 verkündeten die *FilmNewsBayern*, dass die Produktion *Hätte aber die Liebe nicht* … unter der Regie von Wolfram Paulus vorbereitet werde.[1] Ein Vers aus dem biblischen Hohelied der Liebe als Titel für einen Paulus-Film, für eine Kinoproduktion, das könnte man als Statement für einen Neuanfang auslegen, mit dem Paulus sich aus den »Niederungen der deutschen Fernsehbilder«,[2] wie es ein enttäuschter Kritiker einmal formuliert hat, befreien oder sich von ihnen absetzen wollte. Zuletzt schien Paulus mit seinen Fernsehprojekten nämlich unter seinen Möglichkeiten und v. a. unter seinen Ambitionen geblieben zu sein. Was verbarg sich hinter dem vielversprechenden Titel? Darüber gab das Branchenblatt des FilmFernsehFonds keinen Aufschluss.

Mir war das Projekt schon ein Jahr zuvor untergekommen, in Form eines Treatments, das ich in meiner Funktion als Drehbuchlektor für den Bayerischen Rundfunk (BR) beurteilen sollte. Daher wusste ich, dass Wolfram Paulus nichts Geringeres als ein Epos in Angriff nehmen wollte, eine Art Biopic über den Apostel Paulus, der als der eigentliche Gründer des Christentums gilt. »Keine Minute dieses 120-Minuten-Kinofilms soll fad sein«, versprach Paulus damals in seinen Anmerkungen. Die Inhaltsangabe des 31-seitigen Treatments rollt einen abenteuerlichen Plot auf, der v. a. aus der Apostelgeschichte schöpft. Es geht um das Damaskuserlebnis, die Wandlung vom Saulus zum Paulus, um einen gewendeten Christenjäger, der sich auf die Seite seiner Gegner schlägt. Auf seinen Missionsreisen kann Paulus viele Heid:innen für die christliche Botschaft begeistern, bei den jüdischen Gemeinden stößt er jedoch mit der Lockerung der strengen Vorschriften (Speisegesetze, Beschneidung) auf Widerstand, und damit ist der Gegensatz zwischen Judenchrist:innen und Heidenchrist:innen in

1 »Produktionsspiegel«, in: *FilmNewsBayern* 11 (2009), H. 4, S. 36–41, S. 38.
2 Bodo Fründt, »Gefühlvolle Bilder aus gefühlloser Zeit«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 11.9.1986, S. 14.

der Welt. In dem (erfundenen?) Hohepriester Kerias findet Paulus einen Antagonisten, mit dem er dramatische Duelle ausficht. Der Held überlebt Attentate, verstrickt sich in Liebschaften und landet als Luxusgefangener am Hof von Nero. Dort bekehrt er die Gemahlin des Kaisers, woraufhin er dessen Rache zu spüren bekommt und schließlich den Märtyrertod stirbt.

Die biblische Überlieferung ergänzt Wolfram Paulus also um einige Handlungselemente, die er ganz unbekümmert den klassischen Antikfilmen entnommen hat. So erinnert der Antagonismus von Paulus und Kerias stark an die Freund-/Feindschaft von Ben Hur und Messala. Paulus' Märtyrertod verweist auf das Ende von SPARTACUS (1960, R: Stanley Kubrick). Daneben stand der Plot von QUO VADIS (1951, R: Mervin LeRoy) offensichtlich Pate für viele dramatische Wendungen. Dennoch konnte Wolfram Paulus glaubhaft vermitteln, dass er sich mit seinem Gegenstand auch intellektuell und auf der Höhe der Zeit auseinandergesetzt hat, den Apostel also nicht eindimensional zu interpretieren und auf keinen Fall als Ikone zu verklären versuchte. Vielmehr wollte er seinen Namensvetter als problematischen Zeitgenossen gesehen wissen, als gerissenen Pragmatiker und schillernden Sektenführer. Der Filmemacher verstand es, eine sperrige biblische Schlüsselfigur, der in der Filmgeschichte bislang wenig Beachtung geschenkt worden war, zu einem interessanten Protagonisten zu formen.

Seinen Entwicklungsprozess bis hin zu den Drehbuchfassungen hätte ich gerne verfolgt. Der einzige Einwand, den ich in meinem Lektorat zu formulieren versuchte, lautete: Wie soll man diese ungeheure Ereignis- und Gedankenfülle in einem 120-minütigen Film angemessen verwerten? Paulus konnte den Beweis, dass er seinen monumentalen Stoff in den Griff bekommt, nie antreten. Ob er überhaupt ein Drehbuch dazu verfasst hat? Erst Jahre später habe ich erfahren, dass er dieses Projekt nicht isoliert verwirklichen wollte. *Hätte aber die Liebe nicht* … war als Teil einer Trilogie jüdischer Biografien geplant, und zu dieser Trilogie gehörte auch eine Einreichung, die ich kurze Zeit vorher ebenfalls für den BR begutachtet hatte: ein Treatment mit dem Titel *Das Karussell*.

Im *Karussell* setzt sich Paulus mit dem Schicksal des jüdischen Schauspielers und Regisseurs Kurt Gerron auseinander, der in der frühen Tonfilmzeit ein Star war und nicht lange vor Kriegsende als Gefangener der Nazis den berüchtigten Imagefilm über das Konzentrationslager THERESIENSTADT (1945) mit dem Spotttitel »Der Führer schenkt den Juden eine Stadt« drehte. Das Treatment beschränkt sich auf Gerrons letzte 15 Lebensjahre. Der Plot hebt mit seinem größten darstellerischen Erfolg als Zauberkünstler im BLAUEN ENGEL (1930) von Josef von Sternberg an und erzählt die darauffolgenden Lebens- und Karrierestationen nach: den vielversprechenden Start einer Regiekarriere, die Emigration, das Vagabundieren durch Europa, das ihn von den Exilstationen Paris und Wien bis nach Amsterdam führt, von wo er unter der deutschen Besatzung schließlich ins ›Vorzeige‹-KZ Theresienstadt deportiert wird. Hier erst beginnt die Kernhandlung: Der Lagerleiter beauftragt ihn, eine Künstlergruppe

zusammenzustellen, ein festes Kabarettensemble, das die Aufseher:innen und Insass:innen mit fidelen Programmen unterhalten, aber auch ausländischen Delegationen ein angenehmes Lagerleben vorgaukeln soll. »Das Karussell«, wie sich das Kabarett nennt, wird ein Erfolg, und Gerron wird 1944 von Goebbels persönlich beauftragt, einen Dokumentarfilm über Theresienstadt zu machen. In der Hoffnung, einer Deportation nach Auschwitz zu entgehen, stürzt er sich mit großem Eifer in die Arbeit. Nach Fertigstellung des Films wird er mit seinen Mitstreiter:innen in die Gaskammer geschickt.

Paulus legte mit dem Treatment, das sich weitgehend an der verbürgten Überlieferung orientiert, keine dramaturgisch ausgefeilte Geschichte vor. Man erfährt noch nicht, was die eigentliche Haupt- und was Nebenhandlung sein soll. Genauso wenig ist ersichtlich, wie er seine Akzente setzen will, was bei diesem Thema ja nicht unwichtig ist. Aber ähnlich wie beim Treatment von *Hätte aber die Liebe nicht* … hielt Paulus es für angebracht, in einem Kommentar seinen Zugang zu diesem Stoff offenzulegen. Er versicherte, dass er sich bei der Umsetzung nicht aufs Glatteis führen lassen und sich einer moralischen Einordnung, v. a. einem Urteil über Kurt Gerron, entziehen wolle. Ihm ginge es um den Zwiespalt seines Charakters, der sich durch seine privilegierte Stellung im Konzentrationslager besonders deutlich auftue.

Auch beim *Karussell* hätte ich die Stoffentwicklung gerne begleitet. Ich fand die Aussicht sogar ziemlich aufregend, die Realisierung eines Spielfilmprojekts über dieses bittere Schicksal, das zugleich ein perfides Kapitel der Nazifilmgeschichte ist, weiterverfolgen zu dürfen, und sah es bei Paulus gut aufgehoben. Leider ist auch hier keine weitere Fassung mehr auf meinen Schreibtisch gelangt. Heute, mit der Distanz von mehr als zehn Jahren, lässt einen freilich die Phantasie im Stich, um sich *Das Karussell*, ähnlich wie *Hätte aber die Liebe nicht* …, als Erfolgsgeschichte vorstellen zu können. Wie hätten öffentlich-rechtlich (ko)produzierte Filme über Paulus/Saulus und Kurt Gerron am Ende ausgesehen? Hätten die Produktionskapazitäten mehr hergegeben als betuliche Reenactment-Szenenfolgen, wie sie schon damals zum Standard der TV-Geschichtsstunden gehörten?

Diese beiden Treatments waren nicht die ersten und blieben nicht die letzten Projekte von Wolfram Paulus, die mir zur Begutachtung anvertraut wurden. Seit den späten 2000er-Jahren bin ich vom BR gewissermaßen zum Sachbearbeiter der Paulus-Stoffe erhoben worden. Insgesamt gingen zwischen 2007 und 2013 neun Einreichungen in unterschiedlichen Formaten durch meine Hände; darunter Drehbücher, Treatments, Exposés und Stoffvorschläge. Es handelte sich um so viel Material, wie ich von keiner anderen Regisseur:in oder Autor:in zum Lesen bekommen habe.
Um falschen Vorstellungen von meiner Funktion im Prozess der Stoffentwicklung vorzubeugen: Weder habe ich als externer Drehbuchlektor Kontakt zur Autor:in, noch bin ich an redaktionellen Entscheidungen beteiligt. Erwartet wird von mir nur, dass ich Gutachten nach einem standardisierten Schema erstelle. Ich soll den Inhalt zusammenfassen und diesen in Bezug auf Stoff, Struktur, Personal, Dialoge und



gegebenenfalls noch auf Visualität hin analysieren und ein persönliches Fazit nebst Empfehlung daraus ziehen. Vom weiteren Schicksal des Projekts erfahre ich in der Regel nichts. Nur wenn ich die Überarbeitung eines Stoffs bekomme, kann ich davon ausgehen, dass die Autor:in in die engere Wahl gekommen ist; und in ganz seltenen Fällen begegnet mir ein Projekt in einer TV-Vorschau wieder. Der Löwenanteil der zu begutachtenden Unterlagen fällt also in die Kategorie der Phantomprojekte, für die nie Filmmaterial belichtet wird. Von Paulus bekam ich immerhin zwei Stoffe zu lesen, die tatsächlich weiterentwickelt und schließlich verfilmt wurden: den TV-Film JEDER MENSCH BRAUCHT EIN GEHEIMNIS (2010) und das Projekt UNSERE GROSSE ZEIT, das unter dem Titel BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES (2012) in die Kinos kam – seine beiden letzten kommerziell ausgewerteten Spielfilme.

Der BR war für den Absolventen der Hochschule für Fernsehen und Film München anfangs der größte Förderer und später der wichtigste Kooperationspartner und hat fast alle Spielfilmprojekte mitfinanziert. Allerdings schlitterte Paulus in dem hier besprochenen Zeitraum langsam in sein »langjähriges Trauertal«,[3] wie er es selbst in einem Interview formuliert hat, in dem er seine Drehbücher immer seltener realisieren konnte und aus dem er bis zu seinem Tod nicht mehr herausgefunden hat. Der

3 Florian Widegger, »Ein Leben für den Film. Wolfram Paulus im Gespräch«, S. 343 im vorliegenden Band.

Großteil der eingereichten Typoskripte, die freilich von einer ungebrochenen Produktivität zeugen, sind Phantomprojekte geblieben.

Das gilt auch für ein Projekt, das Paulus 2010 eingereicht hat und mit dem er zu seinen erzählerischen und topografischen Wurzeln zurückgekehrt ist: ein Drehbuch mit dem Titel *Erscheinung*, dessen Geschichte im Salzburger Land angesiedelt ist. Um zu zeigen, wie sehr Paulus bei der Ausarbeitung seines Plots die Zügel hat schießen lassen, gebe ich meine damalige Inhaltsangabe, die ich für das Gutachten anhand der eingereichten Unterlagen geschrieben habe, in aller Ausführlichkeit wieder:

> Die 15-jährige Cilli Lederer ist ein sehr lebendiges, stark pubertierendes und extrem willensstarkes Mädchen. Sie hat gleich zwei Verehrer: Alois Mauracher, Bergbauernsohn und Jungranggler, sowie den naiven Dorfbuben Bartl Pichler, der von einer nervenschwachen Mutter allein aufgezogen wird. Alle drei sind Schüler eines Missionsgymnasiums. Während eines mehrtägigen Schulausflugs in den Bergen macht sich Cilli mit ihren rivalisierenden Freunden nachts heimlich auf den Weg zu einer Marienkapelle am Gipfel des Wildkogels, wo sie ihnen erklärt, dass sie sich nicht für einen entscheiden kann und deshalb beide lieben will. Ein plötzlich aufkommendes Unwetter schleudert Alois unvermittelt in den Nachthimmel. Cilli und Bartl werden anderntags von einem Jäger aufgefunden. Cilli hat ihre Stimme verloren und graue Haare bekommen. Die beiden kommen in die Salzburger Doppler-Klinik, wo sie von einer einfühlsamen Psychologin und einem anerkannten Parapsychologen vernommen werden. Eine Erklärung für das Mysterium finden sie nicht. In Bedrängnis kommt ein Lehrer, der auf die Kinder hätte aufpassen müssen: Pater Latour. Ihm wird sein enges Verhältnis mit Cilli zum Verhängnis. Mitschülerinnen bezichtigen ihn sogar, eine sexuelle Beziehung mit ihr gehabt zu haben. Da er sich als Missionar in Südamerika, wo er Prostituierten geholfen hat, bereits verdächtig gemacht hat, kommt er vorübergehend in Untersuchungshaft.
>
> Cilli indessen findet wieder zur Sprache und vollbringt spektakuläre Wunder: Sie heilt z. B. eine ganze Schulbusladung Spastiker durch gutes Zureden. Dann macht sie sich wieder auf den Weg zur Kapelle. Dort empfängt sie von der Madonna (durch die offensichtlich der verschwundene Alois spricht) Befehle in einer unbekannten Sprache. Die Spezialeinheit, die die Kapelle elektronisch überwacht, versucht vergeblich, diese Sprache zu entschlüsseln. Sie ziehen einen mexikanischen Altertumswissenschaftler namens Mercado zu Rate, der auf aussterbende Sprachen spezialisiert ist. Der meint, die Sprache aus Südamerika zu kennen, und fliegt zur Recherche über den Atlantik. Latour wird unterdessen auf dem Weg in den Vatikan, wo er sich den Turbulenzen zu entziehen hofft, von unbekannter Hand entführt. Er taucht an der Seite von Cilli auf, gemeinsam wandern sie durch einen See und finden sich in der Kapelle wieder. Dort angelangt, kommt wieder ein Unwetter auf, das diesmal Latour erfasst und in den Himmel schleudert und Alois wieder zurückbringt. Danach verliert Cilli ihre paranormalen Fähigkeiten wieder. Nach Mercados These, der die Sprache entschlüsseln konnte, bildet sich um die Kapelle ein kosmisches Kraftfeld, durch das Außerirdische mit Cilli Kontakt aufgenommen und sie beauftragt haben, Latour als wichtigen Energieträger gegen die Geisel Alois auszuliefern.

*Erscheinung* kann man als synkretistische Wundergeschichte auslegen, mit der Paulus einen katholisch grundierten Hokuspokus in einem Science-Fiction-Drama aufgehen lässt, in eine unheimliche Begegnung der dritten Art. Als Leser des Drehbuchs bleibt man mit der Frage zurück, wie die aberwitzigen Verwicklungen zu interpretieren sind – vielleicht ja nur als pubertäre Phantasie und das Ganze als aufgeladenes Coming-of-Age-Drama. Paulus hat seine Fabel und die vielen Nebenstränge jedoch dramaturgisch fest im Griff, die phantastischen Elemente werden mit überaus realistischen Sozial- und Milieustudien geerdet; und nicht zuletzt kreist die Geschichte um eine starke, überzeugend gezeichnete Identifikationsfigur (Cilli). Deshalb fiel es mir leicht, eine positive Beurteilung zu schreiben, nur hatte ich sie mit der Empfehlung versehen, dass das Drehbuch gegebenenfalls an der einen oder anderen Stelle entschlackt werden könnte – eine Empfehlung, die mir im Nachhinein ein wenig wohlfeil vorkommt. Woran dieses Projekt gescheitert ist, das als kalkulierte Provokation oder als transzendental aufgeladene Bilanz seines bisherigen Œuvres, inklusive seiner Kinderfilme, verstanden werden kann, entzieht sich meiner Kenntnis. Diskussionen muss es in den Redaktionen ausgelöst haben.

Womöglich hat Paulus die *Erscheinung* auch selbst aufgegeben, weil er in einem anderen, parallel entwickelten Projekt größere Verwirklichungschancen gesehen hat. Fast zur gleichen Zeit wurde mir nämlich das Projekt *Bauchtanz* vorgelegt – eine nicht minder aberwitzige Geschichte, die allerdings gänzlich ohne übernatürliche Elemente auskommt. Paulus hat es als *work in progress* präsentiert. Folgendermaßen habe ich den Inhalt für das Gutachten zusammengefasst:

> Leo, verwöhnter Sohn aus reichem Haus, steht vor dem Abitur und soll ein Praktikum in den USA machen, um danach ein Hotel der Mutter in Wien zu übernehmen. Seinen 19. Geburtstag feiert er in seinem luxuriösen Heim. Als besondere Attraktion tritt die türkische Bauchtänzerin Jas auf. Leo ist fasziniert von ihrer Erscheinung. Er kann sie zum Bleiben überreden und es kommt zu einem One-Night-Stand. Die Folge: Jas wird schwanger. Beide wollen das Kind abtreiben lassen. Doch unerklärliche Umstände verhindern mehrmals die Abtreibung, sodass sich Jas aus Aberglauben doch für das Kind entscheidet. Sie versichert Leo, dass sie ihn nicht kompromittieren wird. Mittlerweile jedoch hat es zwischen Leo und Jas gefunkt. Aus einer Verliebtheit wird die große Liebe. Beide brennen mit gefälschten Pässen nach Hamburg durch – auch um sich vor Jas' älteren Brüdern zu schützen, die mit Konsequenzen drohen. Bis zur Geburt der Tochter leben sie mit falscher Identität und heiraten standesamtlich. Geld verdienen sie auch: er als Fotomodell, sie als Bauchtänzerin. Das Kind kommt heil auf die Welt. Die Eltern machen Zukunftspläne. Dann aber wird Leo von der Kripo verhaftet.
>
> Drei Monate später wird gegen Leo wegen Diebstahl und Dokumentenfälschung der Prozess gemacht. Leo kann sich so gut verteidigen, dass er mit einer Bewährungsstrafe davonkommt. Dann bekommt er das Angebot, für einen berühmten Modedesigner als

Assistent zu arbeiten. Von nun an reist Leo durch die Weltgeschichte. Bei seiner Frau ist er nur noch selten. Die Ehe leidet darunter. Paco Fuentes, der Designer, wird zu einem Vaterersatz für Leo. Jas indessen sucht wieder den Kontakt zu ihrer türkischen Familie. Sie hilft ihrem Halbbruder Ahmet, ein Fischrestaurant in Istanbul aufzubauen, und wird seine Partnerin. Leo, der sich mit Paco überworfen hat und zum Alkoholiker geworden ist, reist ihr hinterher und bittet sie um Verzeihung. Nach anfänglichen Schwierigkeiten regeneriert sich die Beziehung. Leo wird trocken, versucht sich als Schuhdesigner und bastelt daran Tag und Nacht. Dann passiert ein Unglück: Jas wird während eines Bauchtanzauftritts von einem Gast niedergestochen. Sie überlebt, muss aber in die Reha, Leo bemüht sich um einen Vorschuss für sein Schuhlabel und bekommt ihn von Paco. So sehen beide einer Zukunft als Schuhunternehmer entgegen.

Diese Geschichte hatte Paulus nach eigener Aussage für einen »schmutzigen kleinen frechen Kinofilm« vorgesehen, der ihm in der Entwicklung dann aber zu einem TV-Dreiteiler ausgewachsen ist. Er wollte ihn als Rundumschlag und Kommentar »über die Lebensbedingungen in Europa unter den Aspekten Migration und Religion und über die Frage, was heute EU-tauglich ist«, verstanden wissen. Wieder wartet er mit starken und überzeugend gezeichneten Figuren auf und konstruiert ein einfaches Handlungsgerüst. Ausgefüllt wird es mit einem Potpourri an dramatischen Ereignissen, an dem sich Produzent:innen und Redakteur:innen bedienen sollen. Doch auch dieses Projekt muss irgendwann in der Entwicklungshölle stecken geblieben sein. Offensichtlich zog Paulus aus diesen Rückschlägen seine Konsequenzen und bewies, dass er auch reichlich uninspirierte Projekte anbieten konnte.

Das Skript *Goethe@Kabul* (2011) legte Paulus als Idee für eine TV-Serie vor. Schauplatz der Serie sollte das Goethe-Institut in Afghanistan sein: Deutscher Büroalltag und Dritte-Welt-Elend werden zu einer fetzigen Sitcom zusammengerührt, oder wie es Paulus formuliert hat: »Eine scheinbar unmögliche Mischung von Krieg, Lebensgefahr, Schmutz, Elend im unzivilisierten Hochland.« Diesmal fuhr Paulus ein stereotypes Figurenensemble auf, das ihn selbst nicht so recht überzeugt haben kann. Ob eine solche Idee bereits in der Luft lag oder durch dieses Skript in den Äther der Redaktionen gelangte? Jedenfalls ging ein paar Jahre später eine öffentlich-rechtliche Serie über ein deutsches Kulturinstitut in einem zentralasiatischen Phantasieland mit dem Titel DAS INSTITUT – OASE DES SCHEITERNS (2017–2019, R: Markus Sehr/Lutz Heineking) auf Sendung, mit der Paulus nichts zu schaffen hatte.

Die letzten Paulus-Typoskripte, die ich 2013 zu lesen bekam, waren zwei karge Spielfilmstofflisten mit angehängten Kurzexposés, nicht viel mehr als Appetithäppchen, in denen Paulus allerdings noch einmal alle ihm zu Gebote stehenden Register zog. Folgende Projekte bot er der BR-Redaktion an: das Drama einer verführerischen Sennerin, die von einem hochstaplerischen Studenten ausgenützt wird, bis sie in einer Nervenklinik landet und mit einem Pfleger durchbrennt (*Die große Wiederholung*);

die Geschichte eines Afrikaners in Salzburg, dem es mithilfe seiner magischen Kräfte und des Geistes einer Frau, die vor 400 Jahren in verbotener Liebe einem Bischof ein Kind gebar, gelingt, zwei Liebende körperlich zueinanderzuführen (*Love Impossible*); die Farce um einen pensionierten Schneider, der entdeckt, dass sein ehemaliger Schachrivale und jetziger Sozialminister mit seiner verstorbenen Frau ein Verhältnis hatte, und auf Rache sinnt, diese aber Robin-Hood-mäßig umlenkt, indem er Versicherungen manipuliert und die Konten der Lottogesellschaft räumt, um das Geld an arme Rentner zu verteilen (*Der tapfere Schneider aus Wien*); eine frivole Komödie um zwei Versagerinnen, eine Klosterschülerin und ihre Schwester, die für eine Escortagentur arbeitet (*Alena und Fips*); eine erbauliche Komödie über einen tyrannischen Unternehmer, der sich angesichts des drohenden Bankrotts und unfähiger externer Krisenmanager plötzlich zum umgänglichen Chef wandelt (*Die wundersame Verwandlung des Leo Kreuzer*); die Geschichte einer jungen Schauspielerin, die als Assistentin eines jungen Regisseurs ausgenützt und in eine Intrige hineingezogen wird (*Bumerang*); die Wundergeschichte eines Missionars, der aidskrank aus Afrika zurückkehrt, eine Beziehung mit einer jungen Nigerianerin anfängt und daraufhin nicht nur gesund, sondern von Tag zu Tag jünger wird (*Der Heimkehrer*); das Drama einer Schauspielerin, die nach einem Theaterskandal von Wien nach Paris zieht, dort einen Studiomusiker und einen 13-jährigen Verehrer kennenlernt und sich beider erwehren muss (*Für mich allein*); aber auch eine überraschungsfreie Komödie um einen Filmstudenten und seine große Liebe (*Was hält die Erdkugel in Bewegung*); zuletzt noch einen Stoff, mit dem er seine jüdische Trilogie vollenden wollte: die Literaturverfilmung *Süßkind von Trimberg* nach einem Roman von Friedrich Torberg. Es handelt sich um die mittelalterliche Geschichte eines Schutzjuden, der seinem Herrn davonläuft, Minnesänger wird, sich in eine Burgherrin verliebt und schwere Eifersucht bei den konkurrierenden Minnesängern auslöst. Aus *Süßkind von Trimberg* wollte Paulus einen dezidierten Ritterfilm machen und den Minnesänger nach dem Motto »The past is only another present« als »Popstar« in Szene setzen, sodass »das archaische Flair dem heutigen Kinopublikum ins Ohr geht«.

Paulus bewegte sich mit dieser Stoffliste weitgehend auf vertrautem Terrain, führte also erneut seine bevorzugten Themen und Motive zusammen: Wiederholt geht es um den Clash der Kulturen (in der Provinz), um junge Leute, die aus einem selbstverschuldeten Schlamassel in die weite Welt fliehen müssen, um religiöse Verwirrungen, um katholisch grundierten Wunderglauben … Manche der kuriosen Versatzstücke könnte man wohl auch von einem Plot in den nächsten verschieben (bezeichnenderweise lautet ein Titel *Die große Wiederholung*). Paulus hegt seine Phantasie niemals ein und meint wohl auch deshalb, zwischendrin anmerken zu müssen, dass er seine Geschichten so nüchtern und distanziert wie möglich zu inszenieren beabsichtige, mit »einer trockenen Handschrift«. Allein bei den schwächeren, konventionelleren Vorschlägen wildert er ganz offensichtlich in fremdem Terrain und

biedert sich an Romcom-Trends à la KEINOHRHASEN (2007, R: Til Schweiger) an. Er präsentiert sich damit als Mann für alle Spielfilmformate, aber es ist zu vermuten, dass er aus Kalkül auf diese Mehrgleisigkeit umdisponiert hat und darin ein Hilferuf an die Fernsehredaktionen versteckt war: Ich biete hier so viele und so unterschiedliche Stoffe an, da muss doch etwas Brauchbares für euch dabei sein.

Auch wenn die Verbindung zum BR irgendwann doch gekappt war, hat Paulus bis zum Schluss unverdrossen versucht, seine Projekte zu lancieren, und wenige Tage vor seinem Tod noch ein Drehbuch mit dem Titel *Berghof* vollendet: die nur halb erfundene Geschichte um einen Berchtesgadener Holzschnitzer, der von den Nazis präpariert wird, Adolf Hitler als Doppelgänger zu ersetzen. Mit diesem Projekt hätte er den Bogen zu seinem Erstling HEIDENLÖCHER (1986) gespannt und sein Werk augenfällig abgerundet, wenn ihm die Verfilmung noch vergönnt gewesen wäre.



NACHSAISON


NACHSAISON

# LENZ IM KURORT
## DER NEUESTE FILM VON »HEIDENLÖCHER«-REGISSEUR WOLFRAM PAULUS

**CHRISTIAN STRASSER**

Champagnergläser klirren, livrierte Pagen reichen Köstlichkeiten herum, die Haute Volée gibt sich ein Stelldichein. Im ehrwürdigen Grand Hotel in Bad Gastein ist dies ein gewohntes Bild. Doch irgendetwas ist heute anders: Im Hintergrund laufen Techniker in Jeans herum, und in den Gläsern perlt profaner Almdudler: Wolfram Paulus dreht in Bad Gastein. *Lenz im Kuror*t lautet der Titel seines neuen Werkes, das, wie sein erfolgreicher Erstling HEIDENLÖCHER, zur Gänze in seiner Salzburger Heimat entsteht.

Inmitten der 200 Statisten und Techniker eilt Wolfram Paulus zwischen Kameramann Christian Berger und der Aufnahmeleiterin hin und her, gibt Anweisungen über Funk. Der Senkrechtstarter in der Filmbranche, der mit seiner leicht chaotischen Art, dem zerzausten Haar und der Krankenkassabrille unwillkürlich an Woody Allen erinnert, breitet mir in einer Drehpause den Inhalt seines neuesten Filmes aus: »Meine Geschichte besteht aus drei Erzählsträngen. Da ist einmal die Hauptfigur, Lenz: ein Masseur. Dann sein Chef, ein Hotelier in einem maroden Kurort, der diesen durch die Neueröffnung eines Luxushotels wieder beleben will. Schließlich eine Tänzerin, die Heilung durch die Massagen von Lenz findet. Das Schicksal der drei Personen ist miteinander verknüpft, der Kurort Badgastein bildet dazu nur den Hintergrund.«

Wolfram Paulus' Bruder Albert spielt – als einziger Laiendarsteller übrigens – die Hauptrolle in diesem Film. Er hat seine Erlebnisse als Masseur seinem Bruder, dem Filmregisseur, nahegebracht und findet sich authentisch-biographisch »zu einem guten Drittel« (Paulus) im Drehbuch von Wolfram wieder. Im Film ist er ein »Stehaufmännchen«. Paulus dazu: »Er spielt einen bizarren Typen, der gut massieren kann. Was ihn leitet und antreibt, ist, daß er dauernd Geld mit halbkriminellen Methoden auftreiben muß, um Schulden zu begleichen. Dazwischen kriegt er immer wieder Watschen, fällt hin und rappelt sich wieder auf. Er lebt auch im Spannungsverhältnis

zwischen drei Frauen: Seiner eigenen, einer Tänzerin, die er massiert, und einer Bardame. Obwohl er eigentlich nur die Beine der Tänzerin massiert, die Reflexzonen auf der Fußsohle, verliebt die sich in ihn, vielleicht aber auch nur in seine Hände. Dennoch spielt dieses Massieren, die rhythmische Bewegung, stark in den sexuellen Bereich hinein. Am Ende fällt der Masseur hin – und bleibt liegen: Er kommt heim, will mit seiner Frau schlafen und weckt sie auf. Sie weist ihn ab – da geht er ins Hotel zurück und legt sich nieder, als gerade der große Galaabend zur Hoteleröffnung stattfindet. Diese Szene drehen wir gerade. Mit diesem Bild endet der Film.« Ähnlichkeiten des Film-Hotels mit der Geschichte des Grand-Hotels, mit dem der »Epikur«-Hotelier Tomek (im Film »Fussek« genannt) in die Pleite schlitterte, scheinen beabsichtigt, sind aber – laut Paulus – rein zufällig.

Diese Handlungsstränge verknüpft Regisseur und Autor Paulus zu einem 100-Minuten-Handlungsteppich, mit dem er »mosaikartig« schildern, nur zeigen, reines »Erzählkino« machen will: »Ich lasse den Masseur den ganzen Film lang immer wieder auftauchen, aber kein einziges Mal versuche ich, ihn psychologisch auszuleuchten. Ich zeige dem Zuschauer nur meine Geschichte, ohne ihn beeinflussen zu wollen. Denn der macht sich ohnehin seine eigenen Gedanken dazu. Das genügt mir!«

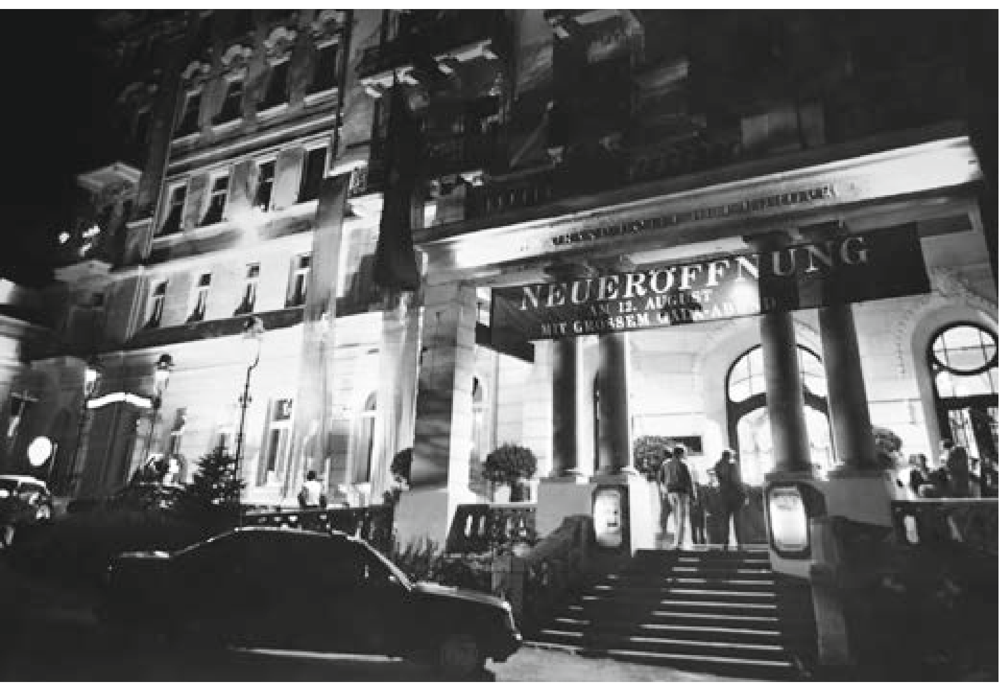
Sein neuestes »Kind«, mit dem Paulus drei Jahre lang »schwanger« gegangen ist, sieht er als »totale Fortsetzung« des Konzeptes von HEIDENLÖCHER: »Dieser Film spielt zwar in einem anderen Milieu und zu einer anderen Zeit, die Gegend aber ist dieselbe. Es ist und bleibt ein Salzburger Thema, auch mit meinen kommenden Filmen werde ich mich thematisch nicht von Salzburg entfernen.«

Im Mai möchte Paulus mit seinem Film wieder auf Wanderschaft gehen. Mit dem Projektor wird er dann mehr als 70 Fremdenverkehrsorte der »Nationalpark Hohe Tauern«-Region abklappern. In »Das Kino« wird der Film im September nächsten Jahres zu sehen sein.

in: *Salzburg Impuls. Veranstaltungs- und Stadtmagazin* 2 (November 1987), H. 11, S. 25.



Bei der Premiere von NACHSAISON im Das Kino Salzburg, 1986




NACHSAISON


NACHSAISON


NACHSAISON



NACHSAISON




HEIDENLÖCHER



1980er-Jahre

# WOLFRAM PAULUS' FILME IN ITALIEN
## »HEIDENLÖCHER« UND »NACHSAISON«

MICHAEL GUARNERI

Dieser Beitrag befasst sich mit der Zirkulation und Rezeption der ersten beiden Langfilme von Wolfram Paulus in Italien und präsentiert neue Erkenntnisse über die internationale Auswertung des österreichischen Kinos der 1980er- und 1990er-Jahre. Untersucht werden italienische Pressetexte, die sich auf HEIDENLÖCHER (1986) und NACHSAISON (1988) beziehen und in zwei unterschiedlichen Publikationstypen erschienen sind: in weitverbreiteten Tageszeitungen, die sich an eine generelle Leserschaft wenden, und in auf Film und Kino spezialisierten Zeitschriften. Aus der ersten Kategorie habe ich drei historische Tageszeitungen untersucht, die in unterschiedlichen regionalen Ausgaben in ganz Italien erhältlich waren: *L'Unità*, das Organ des Partito Comunista Italiano, das 1924 gegründet und 1991 eingestellt wurde, sowie der *Corriere della Sera* und *La Stampa*, die 1876 bzw. 1867 gegründet wurden und sich während des Untersuchungszeitraums im Besitz großer italienischer Konzerne befanden. Aus der zweiten Kategorie habe ich mich auf *Bianco & Nero*, *Cineforum* und *Segnocinema* konzentriert, drei Zeitschriften, die unterschiedliche Generationen und Ausrichtungen der italienischen Cinephilie abbilden.[1]

Die Recherche zeigt, dass die ersten beiden Langfilme von Paulus in Italien von Ende der 1980er- bis Anfang der 1990er-Jahre sowohl in den Tageszeitungen als auch in den Filmzeitschriften wenig Erfolg bei der Kritik hatten. Trotzdem wurde das Zweitwerk NACHSAISON nach seiner Premiere bei den Filmfestspielen von Venedig 1988 gut von den italienischen Programmkinos angenommen. Die freundliche Aufnahme von NACHSAISON hatte aber weniger mit dem Renommee des Festivals zu tun, sondern eher mit einer effizienten Marketingstrategie. Diese Werbemaßnahmen

1 *Bianco & Nero*, die Zeitschrift des Centro Sperimentale di Cinematografia, wurde 1937 gegründet. *Cineforum* wird seit 1961 von der Federazione Italiana Cineforum veröffentlicht. Seit 1981 publiziert das Cineforum Vicenza die Zeitschrift *Segnocinema*.

bedienten sich der Schlagworte des Neuen Österreichischen Films und der »Austria infelix«. Sie wurden von einer Gruppe italienischer und österreichischer Cinephiler betrieben und von Kulturinstitutionen bzw. Regierungen beider Staaten subventioniert.

## DIE REZEPTION VON »HEIDENLÖCHER«

Die Weltpremiere von Paulus' Regiedebüt HEIDENLÖCHER fand im Wettbewerb der Internationalen Filmfestspiele Berlin statt, die von 14. bis 25. Februar 1986 abgehalten wurden. Am 18. Februar, ungefähr zur Halbzeit des Festivals, erschien eine Rezension von HEIDENLÖCHER, MEINE LIEBE, MEIN LIEBER/SKAPA MOYA, SKAPI MOY (1986, R: Eduard Zachariev), DAS LÄCHELN DES LÄMMCHENS/HIUCH HAGDI (1986, R: Shimon Dotan) und STERNSTUNDE/A HORA DA ESTRELA (1985, R: Suzana Amaral) in *L'Unità*. Die Filme wurden im Rahmen eines umfangreicheren polemischen Artikels über die Zusammenstellung des internationalen Wettbewerbs besprochen. Der Kritiker Sauro Borelli zeigt sich darin sehr streng mit den bisher vorgeführten Werken und beschreibt die Qualität der »offiziellen Auswahl« als »nicht [...] wirklich berauschend«:

> Die generell enttäuschenden Ergebnisse betreffen im Übrigen nicht dieses oder jenes Nationalkino, die eine oder andere Thematik. Es geht dabei wirklich um jenes Filmgenre, das aus einer vagen narrativen Motivation entsteht. Es ist ein ebenmäßiges, handwerklich gefälliges Genre, in dem nur ab und zu Scharfsinn, Phantasie, stilistisch-expressive Originalität aufflackern. [...] Das strukturelle Schema, das jeden Film prägt, der bis jetzt als ehrlich und schlicht kategorisiert wurde, wiederholt sich ungefähr ebenso wie seine negativen Charakteristika. Es gibt also eine Geschichte, ein mehr oder weniger aktuelles Ereignis, mehr oder weniger reizvoll. Narrative Entwicklung gibt es auch, sie ist generell sehr langsam und gewunden. Und schlussendlich gibt es die widersprüchlichen Gefühle, die verbrauchten Emotionen, die die schwierigen Beziehungen zwischen Verheirateten, Verwandten, Liebenden und Freunden regeln, die nur schlecht darauf vorbereitet sind, sich mit sich selbst oder mit der weiten Welt, dem Leben, auseinanderzusetzen. Der Rest ist vom einen zum anderen Film sehr unterschiedlich, aber das Gesamtergebnis ändert sich nicht.[2]

In den Augen des Rezensenten der *Unità* sind die Filme, die bisher im Wettbewerb zu sehen waren, ein »trostloser Firlefanz«, der so »unwichtig« scheint, dass eine »detaillierte Zusammenfassung zwecklos« sei.[3] Auf diese Weise wird HEIDENLÖCHER

2 Sauro Borelli, »A Berlino '86 via col fischio«, in: *L'Unità*, 18.2.1986, S. 12.
3 Ebd.

in wenigen Zeilen als technisch und formal gut gemachtes Werk abgetan, dem Originalität und emotionale Kraft fehlen:

> Abgesehen von einer eigenwilligen und etwas abstrakten formalen Gewandtheit gelingt es weder [HEIDENLÖCHER] noch [STERNSTUNDE] auch nur ansatzweise, Spannung oder gar Mitgefühl auszulösen. Mit seiner komplizierten, zurückhaltenden Darstellung einer ländlichen Tragödie, die sich vor dem Hintergrund der viel größeren Tragödie des Zweiten Weltkriegs abspielt, geht HEIDENLÖCHER tatsächlich niemals über abgenutzte Stereotype hinaus.[4]

Leonardo Autera, der Kritiker des *Corriera della Sera*, besprach am 18. Februar 1986 dieselben Filme sowie LEIDENSCHAFTEN – THE BERLIN AFFAIR/INTERNO BERLINESE (1985, R: Liliana Cavani). Er stimmt grundsätzlich mit *L'Unità* überein und bekräftigt die Auffassung, dass HEIDENLÖCHER »Schwierigkeiten hat, abzuheben, genauso wie [der Film] bei der reinen Suche nach schönen Schwarzweißbildern erstarrt ist.«[5]

Die Fachzeitschriften *Cineforum* und *Segnocinema* berichteten im April bzw. im Mai 1986 jeweils ausführlich über die Filmfestspiele Berlin. *Segnocinema* beschuldigt das Festival polemisch, im Vergleich zu früheren Ausgaben zu kommerziell geworden zu sein, und ignoriert HEIDENLÖCHER völlig.[6] In der Wahrnehmung des *Cineforum* zeichnet sich hingegen »ein Zustand ab, der von Unsicherheit, dem Fehlen von Schulen und innovativen Vorschlägen, von einer bedenklichen Apathie gezeichnet zu sein scheint«:

> Die Filme, die in Berlin [im Februar 1986] präsentiert wurden, vermitteln ein widersprüchliches Gefühl von unbefriedigendem Optimismus: Es sind offen gehaltene Filme, geschwätzige, exzessive oder übervorsichtig zarte, unbedarfte oder überhebliche, jedoch in der Mehrheit der Fälle sind es lebhafte Filme. Es entsteht praktisch der Eindruck eines reichhaltigen kinematografischen Potentials, dem es bedauerlicherweise nicht gelingt, nach dem Startimpuls abzuheben, und das sich darin erschöpft, sich in einem aus verschiedenen Gründen konformistischen Gebiet einzurichten.[7]

Die Kritiker:innen von *Cineforum* ordnen HEIDENLÖCHER den weniger gelungenen Wettbewerbsfilmen zu – ein kaum originelles Werk, dessen technisch-formale Vorzüge nicht ausreichen, um seine emotionale Leere auszugleichen. Giovanni Spagnoletti

4 Ebd.
5 Leonardo Autera, »Fischiato a Berlino il film della Cavani«, in: *Corriere della Sera*, 18.2.1986, S. 21.
6 Umberto Rossi, »Berlino sceglie il commercio«, in: *Segnocinema* 23 (Mai 1986), S. 27; Erica Arosio, »L'Orso d'oro e altri film«, in: *Segnocinema* 23 (Mai 1986), S. 28–30; Umberto Rossi, »Oriente e Occidente si confrontano«, in: *Segnocinema* 23 (Mai 1986), S. 30–32.
7 Emanuela Martini, »Un cinema che è sempre lì per decollare«, in: *Cineforum* 253 (April 1986), S. 4.

bedient sich der Metapher der Kälte, die Autera bereits am 18. Februar 1986 im *Corriere della Sera* bemüht:

> [HEIDENLÖCHER] ist ein frostiges Bergdrama, das wirkt, als ob es vor dreißig Jahren aus einem Kühlhaus gekommen wäre. Auch wenn man die Anstrengung eines Debütanten zu schätzen weiß, der nicht den Verlockungen der Aktualität mit viel Gewalt, Drogen und Rock erliegt, fragt man sich, warum er diesen raffinierten Kunst-Heimatfilm gedreht hat, der gut gemacht ist (großartig z. B. die Schwarzweißfotografie), aber vollkommen blutleer wirkt.[8]

Noch klarer als sein Kollege Spagnoletti drückt sich der Kritiker Achille Frezzato aus und reiht HEIDENLÖCHER ohne große Metaphorik unter die »unauffälligen und bisweilen nichtssagenden Werke« ein. Er stempelt ihn als einen Film ab, der »lediglich wegen der schönen, präzisen Schwarzweißbilder bemerkenswert«[9] ist.

Der kalte Empfang von Paulus' Spielfilmdebüt seitens der italienischen Kritik könnte ein Grund dafür gewesen sein, dass Annamaria Percavassi und Leonardo Quaresima HEIDENLÖCHER aus dem Programm »Wiener Luft. Das neue österreichische Kino« ausschlossen. Die zwischen August und Dezember 1986 stattfindende Filmreihe wurde vom Verband italienischer Programmkinos (Federazione Italiana Cinema d'Essai) gefördert und in den ihm angehörigen Kinos vorgeführt. Die Schau stand unter der Schirmherrschaft mehrerer Behörden und Kulturinstitutionen der Staaten Italien und Österreich.[10] Es scheint, dass die einzigen italienischen Vorführungen von HEIDENLÖCHER im Oktober 1986 im Filmclub Bozen stattgefunden haben, auf Deutsch und ohne italienische Untertitel.[11]

8 Giovanni Spagnoletti, »STAMMHEIM, Germania anno dieci«, in: *Cineforum* 253 (April 1986), S. 8–9.

9 Achille Frezzato, »Caccia all'Orso con troppi colpi a vuoto«, in: *Cineforum* 253 (April 1986), S. 12.

10 Von italienischer Seite waren das Ministerium für Tourismus und Unterhaltung und der Verband der Unterhaltungsindustrie (Associazione Generale Italiana dello Spettacolo) beteiligt, während Österreich die Reihe durch das Generalkonsulat Mailand, das Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Sport, den Filmförderungsfonds, den ORF, das Filmbüro und das Filmarchiv unterstützt hat. Zum gesamten Programm der Filmschau über das Neue Österreichische Kino, das von Ende der 1970er- bis Mitte der 1980er-Jahre entstand, siehe Annamaria Percavassi/Leonardo Quaresima (Hg.), *Aria di Vienna: Il nuovo cinema austriaco. Generi, autori, film*, Firenze: La casa Usher 1986.

11 Kathrin Geiser, *30 Jahre Filmclub Bozen. Gründung, Entwicklung und Professionalisierung eines Kulturvereins – zwischen Filmkultur und Kommerz*, Diplomarbeit, Wien: Universität Wien 2009, S. 200. Im Jänner 1985 fand im Filmclub Bozen eine Veranstaltung mit Paulus unter dem Titel »Autorenabend mit Wolfram Paulus« statt, in dessen Rahmen sein Kurzfilm WOCHENEND (1981) auf Deutsch ohne italienische Untertitel gezeigt wurde (ebd., S. 194–195).

## DIE REZEPTION VON »NACHSAISON«

1988 wurde der Nebenwettbewerb Internationale Woche der Kritik (Settimana Internazionale della Critica) der Filmfestspiele von Venedig von sechs auf neun Filme erweitert, um seinen Ruf als Schaufenster für Debüts und zweite Werke von vielversprechenden jungen Regisseur:innen aus aller Welt zu festigen. Die zweite Arbeit von Paulus, NACHSAISON, feierte ihre Weltpremiere in dieser erweiterten Sektion des Festivals, das von 29. August bis 9. September 1988 stattfand.

Zunächst lässt sich feststellen, dass Autera, der die Internationale Woche der Kritik im *Corriere della Sera* am 28. August 1988 vorstellte, seine Vorbehalte gegenüber HEIDENLÖCHER interessanterweise überwunden hatte. In seinem Artikel lobt er den Film und beteuert, dass

> Paulus vor zwei Jahren in Berlin für die verknappten und beunruhigenden Atmosphären geschätzt wurde, in denen sich die Erzählung von HEIDENLÖCHER in Schwarzweiß abspielt, und jetzt vertraut er für NACHSAISON eine andere Geschichte über Trostlosigkeit und Zerrüttung der Farbe an, die in einem niedergehenden Thermalort angesiedelt ist.[12]

Am 5. September 1988 veröffentlichte Autera eine Rezension im *Corriere della Sera*, die ausschließlich NACHSAISON gewidmet ist. Darin präsentiert er den Film als ein Werk »des 31-jährigen Salzburgers Wolfram Paulus, der für Drehbuch, Regie und Schnitt verantwortlich ist«, ein perfektes Beispiel des »jungen österreichischen Kinos, das besonders in diesen 80er-Jahren manches Zeichen schöpferischer Originalität hervorbringt«.[13] Obwohl er »die Erzählweise« als »etwas spröde« beurteilt und HEIDENLÖCHER als »besseren Versuch« bewertet, wird NACHSAISON von Autera für seine »melancholischen und schlichten Beobachtungen« gelobt, für »gewisse Verknappungen von Situationen und Atmosphären«, für seine »enge Beziehung zwischen dem Verfall der Umgebung [...] und dem Schmerz der Figur« und für die »bemerkenswerte« schauspielerische Leistung des männlichen Protagonisten, dem »Bruder des Regisseurs«.[14]

Auch der Kritiker Michele Anselmi von *L'Unità* widmete NACHSAISON am 5. September 1988 einen ganzen Artikel. Wie sein Kollege Borelli in der Berliner Besprechung von HEIDENLÖCHER eröffnet Anselmi seine Rezension mit einer spitzen Bemerkung über die Auswahlgremien des Festivals: »NACHSAISON ist eines dieser leisen, anspielungsreichen und sauren Dramen, die auf einem Filmfestival nie fehlen«.[15] Obwohl er

12 Leonardo Autera, »›Settimana della critica‹ con jazz, sesso e perestrojka«, in: *Corriere della Sera*, 28.8.1988, S. 18.

13 Leonardo Autera, »Quel giovanotto s'illude ...«, in: *Corriere della Sera*, 5.9.1988, S. 17.

14 Ebd.

15 Michele Anselmi, »L'›infelix‹ Austria fuori stagione«, in: *L'Unità*, 5.9.1988, S. 17.

dem »31-jährigen Wolfram Paulus« vorwirft, »ein bisschen naiv« zu sein und sich womöglich zu sehr auf den Stil zu konzentrieren (»man riecht akademische Luft«), bestätigt Anselmi, dass NACHSAISON »nicht schlecht ist«, und zählt einige der Vorzüge des Films auf. Narrativ überzeugt ihn der Rhythmus: »[D]as lahme und abschweifende Fortschreiten der Erzählung entspricht den Figurenpsychologien«. Auch »die *love story* mit der Ballerina ist gut erzählt, durch einen Austausch von Blicken und Anspielungen, der einen Augenblick der Hoffnung in der geschwollenen Seele des Protagonisten entzündet«. »[D]as schummrige Ambiente« und die »schwachen Farben, die ins Graue neigen«, machen den Film zum thematischen Spiegel »einer Austria ›infelix‹«,[16] in dem ökonomische und existenzielle Krise Hand in Hand gehen.

Von den Filmzeitschriften zeigten sich sowohl *Cineforum* als auch *Bianco & Nero* wenig von Paulus' zweitem Werk begeistert und frischten die Anschuldigungen des leeren Formalismus und der Gefühlskälte wieder auf, welche die italienische Kritik gegen HEIDENLÖCHER 1986 vorgebracht hatte. Für *Cineforum* ist NACHSAISON von »einer Art Schwächung der Erzählung« geprägt,

> in der sich auch sehr starke Wirkungen verlieren, sodass sie nicht mehr wahrnehmbar sind, und die Geschichte jede Anteilnahme vonseiten des Publikums einbüßt. Damit geht das Risiko der manierierten Machart und des »Tendenziösen« einher [...], was nicht besonders interessant ist.[17]

Für *Bianco & Nero*

> betont NACHSAISON gewisse Charakteristika des zeitgenössischen österreichischen Kinos wie das beinahe zynische Verzeichnen der Frustration und Langweile des Lebens, was nur unter dem äußeren Leistungsstreben verborgen ist. Aber was der Film erzielt [...], geht nicht über ein beunruhigendes Ambiente [...] und das sorgfältige, analytische Maß des Schauspiels hinaus.[18]

*Segnocinema* wiederum ignorierte NACHSAISON komplett.[19] 1986 hatte die Zeitschrift schon HEIDENLÖCHER übergangen.

16 Ebd. Im Gegensatz zu Autera und Anselmi beschäftigt sich Piero Perona, der Kritiker von *La Stampa*, nur am Rande mit NACHSAISON und tut ihn als einen Film mit »Höhen und Tiefen« ab (Piero Perona, »Dedicato a Chet Baker, con nostalgia«, in: *La Stampa*, 9.9.1988, S. 25).

17 Marzia Milanesi, »Settimana della critica«, in: *Cineforum* 277 (September 1988), S. 42. Die Durchschnittsbewertung, die NACHSAISON bei der Abstimmung von zehn *Cineforum*-Kritiker:innen erreichte (mit Ausnahme von Enrico Magrelli und Emanuela Martini, Mitglieder des Auswahlkomitees der Internationalen Woche der Kritik), war 2 von maximal 5 Punkten (Redazione, »La Mostra in sintesi«, in: *Cineforum* 277 [September 1988], S. 12).

18 Piero Pruzzo, »Una ›settimana‹ lunga dieci giorni«, in: *Bianco & Nero* 49 (1988), H. 4, S. 32.

19 Gianni Canova, »Primo: non destabilizzare«, in: *Segnocinema* 35 (November 1988), S. 27–28; Angela Zamparelli, »L'esordio della speranza«, in: *Segnocinema* 35 (November 1988), S. 33.

## JUNG UND UNGLÜCKLICH. DIE ITALIENISCHE KINOAUSWERTUNG VON »NACHSAISON«

In der Online-Datenbank der italienischen Filmzensur, Italia Taglia (www.italiataglia.it), die Informationen über alle Filme verzeichnet, die zwischen 1930 und den frühen 2000er-Jahren in Italien ausgewertet wurden, ist kein einziges Werk von Paulus enthalten. Demnach fanden HEIDENLÖCHER und NACHSAISON im kommerziellen Verleih keinen Platz. Wie aus der Durchsicht der Tageszeitungen *Corriere della Sera* und *La Stampa* hervorgeht, zirkulierte die deutschsprachige Festivalkopie von NACHSAISON mit italienischen Untertiteln von Ende der 1980er- bis Anfang der 1990er-Jahre in den italienischen Programmkinos. Diese marginale Auswertung war der Unterstützung der Kulturinstitutionen beider Staaten zu verdanken. (Wie wir festgestellt haben, wurde HEIDENLÖCHER von der Filmreihe »Wiener Luft. Das neue österreichische Kino« ausgeschlossen und war mit Ausnahme des Filmclubs Bozen nicht einmal bei cinephilen Filmschauen nach 1986 vertreten.)

Ein paar Wochen nach dem Ende der Filmfestspiele Venedig 1988 fanden in Mailand die Kulturveranstaltungen »La via del cinema« und »Panoramica ’88« statt, eine Reihe von Filmvorführungen und Begegnungen mit Regisseuren und Kritiker:innen, die von der Gemeinde Mailand, dem Verband der Unterhaltungsindustrie und dem Verband der Gewerbetreibenden (Unione Commercianti) organisiert und vom *Corriere della Sera* gesponsert wurde. Im Rahmen der beiden Mailänder Aktionen wurde NACHSAISON am 22. September 1988 im De Amicis-Kino präsentiert, und Paulus selbst wohnte zwei öffentlichen Veranstaltungen am 24. September 1988 bei. Zunächst war der Regisseur Diskutant zum Thema »Kino der Debütanten in den 90er-Jahren« im Anteo-Kino.[20] Der andere Termin fand auf der Piazzetta Liberty statt, wo der 66-jährige Carlo Lizzani mit Paulus und Flora Gomes diskutierte. Alle drei waren gerade vom Festival von Venedig heimgekehrt.[21]

Weitere Beweise dafür, dass sich Paulus nach Venedig als junger Autor in der kulturellen Nische des Programmkinobetriebs einrichtete, finden sich im April 1991, im Oktober 1992 und von Jänner bis Februar 1993. Im April 1991 fand in Verona eine Filmwoche statt, die dem »Cinema della Mitteleuropa« gewidmet war, wobei »sich die österreichische Produktion dank des vitalen Odems eines Quartetts junger Autoren profiliert«:[22]

20 »Es sprechen die jungen Autoren der programmierten Filme: Flora Gomes, Wolfram Paulus, Paolo Benvenuti; die Kritiker Sandro Zambetti und Emanuela Martini [von *Cineforum*], der Produzent Maurizio Totti und, im Namen der Federazione Cinema d’Essai, die die Podiumsdiskussion organisiert hat, Lionello Cerri« (o. V., »Gli esordienti negli Anni 90«, in: *Corriere della Sera*, 24.9.1988, S. 38).

21 Ebd. Ein paar Monate später wurde NACHSAISON vom Filmclub Bozen gezeigt, während und nach der dritten Ausgabe der Bozner Filmtage, die von 13. bis 16. April 1989 stattfanden (Geiser, *30 Jahre Filmclub Bozen*, S. 211, 321).

22 Leonardo Autera, »L’Austria infelice regina di Verona«, in: *Corriere della Sera*, 23.4.1991, S. 31.

Andreas Gruber, dessen Film SHALOM, GENERAL (1989) gezeigt wurde, Paulus Manker, der SCHMUTZ (1987) mitbrachte, Götz Spielmann mit seinem Werk ERWIN UND JULIA (1991) und Wolfram Paulus mit NACHSAISON. Es handelte sich um vier Regisseure in ihren Dreißigern, die »allesamt von tristen und neurotischen Existenzen erzählen (nicht zufällig in der Heimat von Sigmund Freud)«.[23] Konsequenterweise bietet der Titel, den Autera seinem Artikel über die Veroneser Filmreihe im *Corriere della Sera* gab, die Vorstellung der »Austria infelix« auf, die bereits Anselmi in seiner Rezension von NACHSAISON vom 5. September 1988 verwendet hatte.[24]

Im Lauf des Jahres 1992 fassten der italienische Kritiker Francesco Bono und mehrere österreichische Kolleg:innen von *BLIMP. Zeitschrift für Film* den Plan,[25] in Italien eine Filmreihe zum österreichischen Kino zwischen dem Ende der 1980er- und Anfang der 1990er-Jahre zu organisieren. Sie entschieden sich, mit den zwei Schlagwörtern zu arbeiten, die in der Auswertung der italienischen Rezensionen von Paulus' ersten beiden Filmen deutlich geworden sind: »jung« und »unglücklich«. Die Reihe »Austria (in)felix« fand von 12. bis 16. Oktober 1992 am Goethe-Institut in Rom bei freiem Eintritt statt.[26] Die Retrospektive und das daraus hervorgegangene zweisprachige Buch führten das italienische Publikum an eine Reihe von Dokumentar- und Spielfilmen neuer (und oft auch junger) Talente des österreichischen Kinos heran.[27] Neben NACHSAISON waren Werke wie DIE NACHTMEERFAHRT (1986, R: Kitty Kino), ERINNERUNGEN AN EIN VERLORENES LAND (1988, R: Manfred Neuwirth), DIE TOTEN FISCHE (1989, R: Michael Synek), HANNA MONSTER, LIEBLING (1989, R: Christian Berger), DER SIEBENTE KONTINENT (1989, R: Michael Haneke), HIMMEL ODER HÖLLE (1990, R: Wolfgang Murnberger), GOOD NEWS (1990, R: Ulrich Seidl) und WEININGERS NACHT (1990, R: Paulus Manker) zu sehen. Zudem gab es eine Podiumsdiskussion unter dem Titel »Was ist die Identität des österreichischen Kinos?« mit Ulrich Seidl, Kitty Kino und Peter Tscherkassky.[28] Um das Leitmotiv des unglücklichen

23 Ebd.

24 Ebd.

25 1992 hatte der 1964 in Rom geborene Francesco Bono, der seine Jugend in Italien und Österreich verbrachte, schon viel Erfahrung beim Organisieren von Filmreihen und bei der Herausgabe zugehöriger Publikationen gesammelt. Diese Veranstaltungen entstanden in Zusammenarbeit mit dem italienischen Verband der Freunde des Programmkinos (Associazione Italiana Amici Cinema d'Essai) und anderen in- und ausländischen Kulturinstitutionen. Siehe Francesco Bono, *Nuovo cinema olandese: 1966–1987*, Roma: AIACE 1988; ders., *Cinema Finlandia*, Roma: AIACE 1989; ders. (Hg.), *Film i Norge: Dieci anni di cinema norvegese*, Roma: AIACE 1991.

26 Giovanna Grassi, »Registi del Danubio blu«, in: *Corriere della Sera*, 12.10.1992, S. 42.

27 Die Veranstaltung wurde von der Associazione Italiana Amici Cinema d'Essai und mehreren österreichischen Einrichtungen unterstützt. Beteiligt waren das Kulturinstitut in Rom, das Bundesministerium für Unterricht und Kunst, die Gemeinden Graz und Wien und die Länder Niederösterreich und Steiermark.

28 Grassi, »Registi del Danubio blu«.




1994

Österreich zu betonen, zitierte Kurator Bono in der Präsentation der Retrospektive eine programmatische Erklärung des Regisseurs Michael Haneke: »Meine Filme sind Berichte vom Fortschreiten der emotionalen Vergletscherung meines Landes«.[29] Auf diese Weise wird die Diktion der Kälte wieder aufgegriffen, die bereits in Auteras und Spagnolettis Rezensionen zu HEIDENLÖCHER aufscheint.

Die Filmreihe »Austria (in)felix« wurde im Oktober 1992 in Rom eröffnet und wanderte in viele andere italienische Städte, was der Zusammenarbeit der Associazione Italiana Amici Cinema d'Essai, Partnerkinos und lokalen Stellen zu verdanken war. Im Jänner und Februar 1993 wurde die Retrospektive z. B. in Mailand im De Amicis-Kino, das vor Kurzem renoviert worden war, bei kostenpflichtigem Eintritt (NACHSAISON war der Eröffnungsfilm)[30] und in Turin im Filmmuseum (NACHSAISON war Teil des Programms) gezeigt.[31] Paulus' Film wurde demnach in Italien gut angenommen und erreichte die wichtigen Städte, auch wenn er sich außerhalb des kommerziellen Kinobetriebs bewegte, der von den großen US-amerikanischen und italienischen Verleihern beherrscht wurde. Das schmeichelhafte Ergebnis, das der Film in Italien (im Sinn kultureller Verbreitung, nicht auf einer wirtschaftlichen Ebene) erzielen konnte, geht auf die italienisch-österreichische Zusammenarbeit von Cinephilen und Kulturinstitutionen zurück, die von der öffentlichen Hand finanziert wurden. Mit treffsicherer Intuition verfolgten die involvierten Kulturarbeiter:innen eine effiziente Werbestrategie, die das österreichische Kino der 1980er- und 1990er-Jahre als eine Art *nouvelle vague* vermarktete:[32] Eine Gruppe junger Autor:innen versucht, die dunkle Seite – die ›Schmutzwäsche‹, hätte man zu Zeiten des Neorealismus gesagt – des reichen, effizienten und glücklichen Österreich ans Licht zu bringen. Klarerweise konnte ein Film wie NACHSAISON nur eine zentrale Rolle innerhalb einer solchen Marketingstrategie einnehmen, als Werk eines 30-Jährigen über einen 30-Jährigen, »der lebendig in einer desolaten existenziellen Verfassung eingemauert ist, [...] allein in der verriegelten Absteige [in Bad Gastein], lebendes Symbol eines Niedergangs, der Dinge und Personen mit sich zieht«.[33]

Nach dem 13. September 1994 verschwanden die Filme von Paulus komplett aus den italienischen Tageszeitungen, die für diesen Aufsatz untersucht wurden. Die letzten Nennungen seines Namens und Werks betreffen die Ankündigung der Filme, die beim Filmfestival von Venedig gezeigt wurden, das von 1. bis 12. September 1994

29 Francesco Bono, »Vorwort«, in: ders. (Hg.), *Austria (in)felix: Interventi sul cinema austriaco/ Austria (in)felix. Zum österreichischen Film der 80er Jahre*, Graz: BLIMP/Roma: AIACE 1992, S. 7–11, S. 8; Michael Haneke, »Film als Katharsis«, in: Bono (Hg.), *Austria (infelix)*, S. 89.

30 G. T., »Nove film dall'Austria di oggi«, in: *Corriere della Sera*, 12.1.1993, S. 42.

31 D. Ca., »Quando l'Austria è anche ›infelix‹«, in: *La Stampa*, 22.1.1993, S. 41.

32 In der Ankündigung der Reihe »Austria (in)felix« im *Corriere della Sera* ist explizit von »Filmen der *nouvelle vague* der ›Austria (in)felix‹« die Rede (Grassi, »Registi del Danubio blu«).

33 Michele Anselmi, »L'›infelix‹ Austria fuori stagione«, in: *L'Unità*, 5.9.1988, S. 17.

stattfand. In der Nebenschiene für Sonderveranstaltungen (Eventi Speciali) wurde DU BRINGST MICH NOCH UM (1994) vorgeführt.[34] Im Gegensatz zur Rezeption, welche die Festivalpräsentationen von HEIDENLÖCHER und NACHSAISON auslösten, wurde DU BRINGST MICH NOCH UM in *L'Unità*, *La Stampa* und im *Corriere della Sera* nicht besprochen. Am Tag nach dem Festivalende verriet ein Artikel in den *Oberösterreichischen Nachrichten*, dass DU BRINGST MICH NOCH UM gemeinsam mit anderen Werken, die in Venedig Premiere feierten, in Mailand vorgeführt werden sollte (vielleicht im Rahmen der Kulturveranstaltung »La via del cinema« 1994?). Zudem wird erwähnt, dass ein nicht näher genannter italienischer Verleih Interesse an Paulus' neuem Film habe und ihn wohl für einen Mainstream-Kinostart vorsehe.[35] In der italienischen Presse findet sich keine Bestätigung dieser Angaben. Es ist naheliegend, dass zumindest der in Mailand beheimatete *Corriere della Sera* darüber berichtet hätte. Heute weiß man nur, dass DU BRINGST MICH NOCH UM zwei Mal vom Filmclub Bozen gezeigt wurde: auf Deutsch ohne italienische Untertitel im Februar 1995 im Rahmen der Diagonale und in einer italienisch untertitelten Fassung im Programm der 9. Bozner Filmtage, die von 20. bis 23. April 1995 stattfanden.[36] Nach dem 13. September 1994 ist der Name des Regisseurs in den großen Tageszeitungen und im Kinoprogramm nicht mehr nachweisbar. Zusammenfassend stellen sich angesichts der in diesem Aufsatz aufgearbeiteten Rezeption zwei Fragen zu Paulus' Verschwinden aus der italienischen Filmkultur: Hat seine Unsichtbarkeit etwas damit zu tun, dass die romantische Komödie DU BRINGST MICH NOCH UM nur schlecht oder gar nicht mit der bleiernen Atmosphäre der »Austria infelix« in Verbindung zu bringen war? Oder war ausschlaggebend, dass sich Paulus Mitte der 1990er-Jahre auf seinen 40. Geburtstag zubewegte und man ihn nicht mehr gut als junges Talent verkaufen konnte?

Übersetzung: Andreas Ehrenreich

34 »Il programma«, in: *L'Unità*, 6.9.1994, S. 3; Alessandra Levantesi, »Quanti titoli rimasti nel cappello«, in: *La Stampa*, 13.9.1994, S. 20.

35 Ludwig Heinrich, »Von Venedig via Mailand heim nach Salzburg«, in: *Oberösterreichische Nachrichten*, 13.9.1994, S. 17.

36 Geiser, *30 Jahre Filmclub Bozen*, S. 235, 324.



# INTERVIEWS



Bei der Open-Air-Aufführung der MINISTRANTEN in Tamsweg, 1990

# EIN LEBEN FÜR DEN FILM
## WOLFRAM PAULUS IM GESPRÄCH

**FLORIAN WIDEGGER**

Das Interview fand im Jänner 2020 in Wien statt.

***Du bist 1957 in Großarl geboren, und ich habe gelesen, dein Vater hat dich gewissermaßen mit dem Filmemachen angesteckt. Welchen Stellenwert hatten Kunst im Allgemeinen und Kino im Besonderen in deiner Kindheit und Jugend?***

Meine Eltern waren beide Lehrer, und mein Vater hatte ein recht ungewöhnliches Hobby – er war passionierter Amateurfilmer. Er hat alle Genres probiert: Reisefilm, Dokumentarfilm, Kinderfilm, Kurzspielfilm … Er verfilmte die Kurzgeschichte »Vor dem Gesetz« von Franz Kafka und das Gedicht »Déjeuner du matin« von Jacques Prévert. Wir vier Kinder mussten bei Papas Filmen mitmachen – als Statist, als Beleuchter, wir bekamen sogar Hauptrollen: Mein Bruder Albert spielte in dem Film DIE GUTE TAT als Fünfjähriger einen Buben, der so arm dreinschaut, dass sämtliche ältere Schülerinnen gar nicht anders konnten, als ihm fünf Schilling in die ausgestreckte Hand zu drücken.

Von beiden Eltern hab ich genug Kreativität und Phantasiereichtum geerbt, und ohne dieses Hobby meines Vaters hätte es mich nicht zum Film gezogen. Stattdessen wäre ich wohl Schriftsteller geworden. Meinen ersten Roman wollte ich mit neun Jahren schreiben, und ich erinnere mich, dass ich auf meine Eltern ungemein sauer war, dass sie mir damals nicht geholfen haben, einen Verlag zu finden … Mit elf hab ich mir bei meinem Onkel Heribert Stranger vom eigenen verdienten Geld eine Kamera gekauft. Der Onkel hatte am Salzburger Residenzplatz ein Fotogeschäft und meinen Vater stark inspiriert, Amateurfilmer zu werden. Es war eine Praktica LTL mit Weitwinkel und Zoom. Mit diesem Fotoapparat war ich bereits als Zwölfjähriger in Budapest und hab dort meine ersten Schwarzweißfotos gemacht. Mein Vater zwang mich auch – ja, er hat mich wirklich gezwungen –, bei Hochzeiten in Großarl zu fotografieren. Damals

gab es dort noch keinen Berufsfotografen, die Einheimischen sind dafür immer zu ihm gegangen, und er wollte dieses lästige Geschäft loswerden. Allerdings durfte ich dafür anständig Geld verlangen, und so hatte ich, bis ich etwa 20 war, schon ein Taschengeld durch diese eigentlich schrecklich öde Hochzeitsfotografie. Meine Eltern waren auch passionierte Kinogeher. Damals gab es in Großarl ein Kino, sie hatten ihre Stammplätze in der letzten Reihe. Ich hab mir während meiner Pubertäts- und Jugendjahre alles angeschaut, was es gab, u. a. einen sehr guten Söldner-Film oder ein Drama über den letzten Inkakönig. Lustigerweise waren das auch Filme, wo mich die Filmmusik extrem begeistert hat, weil sie eben anders komponiert und eingesetzt war als sonst.

***Du hast bereits als Jugendlicher Filme gemacht. Ab wann hattest du eine Vorstellung davon, was es bedeuten könnte, Regisseur zu sein? War es einfach, diesen Berufsweg einzuschlagen und zu verfolgen?***

In der vierten Klasse Gymnasium sollte ich in der Deutschstunde das Wort Regisseur an die Tafel schreiben, und ich hab »Regiesseur« geschrieben. Meine Lehrerin sah mich grinsend an und schüttelte leicht den Kopf, ich hab anfangs gar nicht kapiert, was ich jetzt falsch gemacht hab. Genau in dem Alter begann ich, zuerst auf Normal 8 (mit der alten Bolex von meinem Vater), dann auf Super 8 Kurzfilme zu machen über unser jugendliches und gymnasiales Bohemienleben. Einer dieser Filme hieß SYMPOSION (1974) und war ein überkandideltes Saufgelage von vier weltschmerzverzerrten Mittelschülern, alle 15-jährig, inspiriert durch eine Geschichtsstunde, wo wir den griechischen Philosophen Xenophon durchkauten. Seltsamerweise ist dieser Super 8-Film dann Jahrzehnte später verloren gegangen und seitdem verschollen. Ich schrieb für diese Kurzfilme schon so etwas wie ein Drehbuch, mit Szenenbeschreibung und Dialogen. Aber beim Dreh wurde alles komplett anders, und durch den Schnitt entstand ein neuer Film. Mit dem Ergebnis war ich nie zufrieden.

Mit 17 Jahren hatte ich dann ein prägendes Erlebnis: Der tschechische Exilregisseur Vojtěch Jasný, der damals in Salzburg zwei längere Kurzfilme drehte, hat in Plainfeld ein dreitägiges Filmseminar für Lehrer und Pädagogen abgehalten. Es waren sehr interessante Persönlichkeiten der deutschen Filmbranche eingeladen, Heinar Kipphardt für Drehbuch, Günther Anders für Kamera, Eberhard Schöner für Filmmusik, Dagmar Hirtz für Schnitt, Annemarie Düringer für Schauspiel, und eine ganze Riege Studenten der Wiener Filmakademie war anwesend. Mit einem davon kam ich länger ins Gespräch. Er meinte, ich soll in Wien die Aufnahmeprüfung machen. Und dann sagte er ganz trocken: »Wenn du das wirklich willst, dann probier es vorher an der HFF in München.«[1] Das hab ich mir zu Herzen genommen, die Aufnahmeprüfung geschafft und von 1977 bis 1982 an der HFF studiert.

1 Paulus bezieht sich auf die Hochschule für Fernsehen und Film München.

***Über deine Zeit dort weiß man recht wenig, außer dass du mal gesagt hast, man habe dich in einem gewissen Sinn gebrochen. Wie hat sich das geäußert, und was konntest du tun, um gegenzusteuern?***

Das erste Jahr HFF war eine riesige Enttäuschung. Wir mussten Scheine machen, es war wie in der Mittelschule. Alle 15 Studenten der Abteilung Spielfilm mussten als erste Filmerfahrung eine Gruppenproduktion über sich ergehen lassen, wo man sich bereits beim Suchen und Finden einer geeigneten Story aufrieb, überwarf und Feindbilder schuf. Übrigens war ich zusammen mit Roland Emmerich im sogenannten I-Kurs, und bei uns beiden hat sich bald abgezeichnet, dass wir uns die eigene Kreativität nicht durch die HFF madig machen lassen wollten, auch wenn unsere Wege später sehr konträr verlaufen sind.

Ein gewaltiges Erlebnis als Regisseur hatte ich bei dieser elenden Gruppenproduktion: Ich durfte drei Szenen inszenieren, wo es um die beiden jugendlichen Protagonisten ging, die sich verlieben.[2] Es waren zwei Laiendarsteller, und ich setzte mich mit den beiden vorher zusammen, lernte sie kennen und schrieb dann die Szenen komplett neu. Beim Drehen hab ich dauernd einen Platz für mich ganz nah bei der Kamera gesucht, da ich das von meinen Kurzfilmen gewohnt war, und durch die Kamera geschaut, während ich inszenierte. Zwei Tage durfte ich inszenieren, und diese zwei Tage war ich wie in Trance, hatte keinen Hunger, wollte keine Pause, war mit den beiden Darstellern quasi verschmolzen. Ich hab gemerkt, dass sie sich ganz brav von mir führen lassen, meine Dialoge ungezwungen und authentisch sprechen. Als der Dreh vorbei war, bin ich dann erschöpft in mich zusammengefallen, hatte keine Kraft mehr für irgendwas, so sehr hat mich diese Arbeit beansprucht und ausgelaugt. Zugleich bekam ich eine leise Ahnung von meinem künftigen Beruf als Regisseur.

Ab dem Moment, wo wir endlich unsere Übungsfilme machen durften, waren mir Noten und Scheine powidl. Ich hab mich endlich auf das Filmen gestürzt, die Vorbereitung, den Dreh, den Schnitt. Und ich hab einen Fehler nach dem anderen gemacht – die HFF hat mich nicht davor bewahrt, und später konnte ich es sogar positiv sehen: Nur durch diese Fehler bin ich vorangekommen. Elende Monate nach jedem Dreh hab ich im Schneideraum verbracht, war todunglücklich mit dem gedrehten Material. Bis ich gemerkt hab, dass ich eine gewisse Distanz dazu gewinnen musste, um es auf neue Art zu montieren. Meine drei Übungsfilme HOUNG (1980), KOMMEN UND GEHN (1980) und WOCHENEND (1981) sind so quasi am Schneidetisch neu entstanden und hatten auch überraschenden Erfolg auf Festivals. Mit WOCHENEND hab ich gleich drei satte Preise eingeheimst, bei den Hofer Filmtagen lief der Film vor 400 Medienleuten. Danach haben viele gemeint: »Jetzt sind wir aber gespannt auf seinen ersten Langfilm.«

2 Dabei handelt es sich wohl um den Kurzfilm BEI ANNA (1978).

***Als deine Vorbilder hast du zu Beginn häufig Robert Bresson und Pier Paolo Pasolini genannt. Sind das zwei Namen, die sich bei dir bis heute durchziehen, oder würdest du sagen, dass sich das im Lauf der Zeit geändert hat?***

Mein erstes Erlebnis mit Robert Bresson war sein Film LANCELOT, RITTER DER KÖNIGIN/LANCELOT DU LAC (1974), den ich im Fernseher als Schwarzweißfilm sah. Ich war völlig hin und weg über diesen radikalen Formalismus und die völlig andere Filmsprache. Bei Pasolini war es mit TEOREMA – GEOMETRIE DER LIEBE/TEOREMA (1968) ähnlich. Da war ich noch Mittelschüler. Als ich beide Filme später an der HFF wiedergesehen hab, war ich völlig perplex, weil es Farbfilme waren. Mein zweites Erlebnis mit Bresson war sein Film DER TEUFEL MÖGLICHERWEISE/LE DIABLE PROBABLEMENT (1977). Ich war damals gerade eine Woche an der HFF, und nach dem Film fuhr ich schweren Herzens nach Hause und hab mir gesagt, jetzt brauchst du die HFF gar nicht mehr machen, denn Bresson hat mit diesem Film bereits alles vollbracht. Bei all ihren Filmen ist mir aufgefallen, wie sparsam Bresson und Pasolini mit Filmmusik umgehen. Wenn Musik erklingt, kommt sie völlig unerwartet, es ist mir eiskalt über den Rücken gelaufen.

Nachdem ich Bressons letzten Film DAS GELD/L'ARGENT (1983) gesehen hatte, wollte ich ihn in Paris besuchen.[3] Über Umwege bin ich an seine Adresse gekommen und hab ihm einen Brief geschrieben. Sechs Wochen später kam die Antwort, er war einverstanden. Und so hab ich im Februar 1983 eine Woche in Paris verbracht und ihn zwei Mal besucht. Das erste Treffen war aufregend, aber gar nicht so toll. Wir haben fast nur französisch gesprochen, und ich wollte viel wissen, wollte ihm aber auch von mir erzählen. Irgendwann hat er mich ungehalten unterbrochen, so quasi: Wenn ich schon zu ihm komme, soll ich ihn gefälligst reden lassen. Er erzählte, dass er bis zu seinem 40. Lebensjahr als Maler gelebt und gearbeitet hat und dass er all seine Bilder verkauft hätte. Er hat mir empfohlen, mich mit Pierre Bonnard und Édouard Vuillard zu beschäftigen, die beiden hielt er für die interessantesten Maler der französischen Moderne. Beim zweiten, für mich etwas ergiebigeren Besuch drei Tage später sprachen wir über die Arbeit mit Schauspielern und Laien und über die Tonebene.

Im Herbst 1986 hab ich eine Vorführung meiner HEIDENLÖCHER in einem bekannten Pariser Studio nur für Robert Bresson und seine Lebensgefährtin organisiert. Er war erstaunt, dass keine Leute da waren. Ich wollte ihm den Film aber allein zeigen. Danach hat er mich für die Art gelobt, wie ich die Kinder inszeniert hab. Schließlich kam es zum Abschied, und ich hab gefragt, ob es denn möglich sei, mit ihm und seiner Gefährtin den Abend zu verbringen. Diesen Wunsch hatte ich schon im Brief angekündigt, und Bresson meinte, das geht leider nicht, denn er trifft am Abend zwei Männer, die eventuell seinen nächsten Film mitfinanzieren. Er plante, die Genesis zu verfilmen,

3 Hier scheint sich Paulus falsch zu erinnern, DAS GELD wurde erst im Mai 1983 uraufgeführt.



HOUNG



KOMMEN UND GEHN

mit lebenden Tieren. Ich bin mit der schweren Kopie und dem Taxi zu meinem Hotel gefahren, hab das Zimmer storniert, bin weinend weiter zur Gare de l'Est und mit dem Nachtzug zurück nach Salzburg. Auf dieser Rückfahrt hab ich ausgiebig Tränen vergossen, und mit diesen Tränen auch mein Vorbild Robert Bresson verwässert.

Heute, 35 Jahre später, haben Bresson und Pasolini keinen wie auch immer gearteten Einfluss auf meine filmische Arbeit. Meine Handschrift hat sich viel früher vom strengen Formalismus eines Bresson oder dem fanatischen Intellektuellen Pasolini gelöst, womit ich meine damalige Begeisterung in keinster Weise schmälern will.

***Du schreibst die meisten deiner Drehbücher selbst. Wie findest und erarbeitest du deine Geschichten? Welchen Stellenwert hat der Schnitt, den du auch selbst übernimmst?***

Schreiben, drehen, schneiden – diese selige wie unselige Dreieinigkeit fand ich für mich und meine Filme ganz normal und notwendig. Ich hab auch alle drei kreativen Bereiche beherrscht, musste mich nur – gerade von Josef Koschier, dem Produzenten, mit dem ich sechs Filme gemacht hab – immer kritisieren lassen: Ich soll mich doch nur auf die Regie konzentrieren. Natürlich wollte er mehr Macht über meine Filme. Schnitt war für ihn ein notwendiges Übel, hatte überhaupt keinen kreativen Wert und sollte so schnell wie möglich über die Bühne gehen. Ich war von dieser Dreieinigkeit überzeugt, hab mich aber beim Schreiben und beim Schneiden immer mit Leuten umgeben, die mich dramaturgisch beraten, kritisieren durften, und wenn mir deren Kritik eingeleuchtet hat, hab ich das Drehbuch oder die Montage geändert. Mir war vollkommen klar: Wenn ich schon drei so große Bereiche abdecken will, darf ich mit Kritik von anderen und v. a. mit Selbstkritik nicht sparen.

Beim Suchen und Finden von Stoffen ist mir alles recht: ein Gesicht, das mich inspiriert, ein Motiv, das meine Phantasie sprießen lässt, ein Requisit, das mich auf den Plan bringt, eine Zeitungsnotiz, eine Wirtshausgeschichte, die mir zu Ohren kommt … Ich gehe einfach neugierig und aufmerksam durchs Leben, und in Abständen springt mich etwas an und mobilisiert zugleich andere Kräfte in mir, die offenbar schon länger lauern. Wenn sich ein Stoff gefunden hat, fetz ich meistens ein Treatment nieder, um zu merken, wie viel der Stoff mit mir zu tun hat. Dann beginnen die Recherchen, nicht nur bei historischen Stoffen, auch bei Sachen wie NACHSAISON (1988) oder RENNLAUF (1997) bohr ich mich tief in die Materie. Darauf folgen meistens vier bis sieben Drehbuchversionen, die alle notwendig sind, um Figuren, Handlung, Dramaturgie, Spannung und Emotion reifen zu lassen. Das ist schreiberische Knochenarbeit, gelegentlich erschüttert durch Kritik von Produzenten, Redakteuren, Dramaturgen, Beratern und natürlich der oft alles zerfleischenden Selbstkritik.

Beim Dreh schält sich eine Devise immer zwingender heraus: Schau, dass deine Drehbuchfigur dorthin wandert, wo der lebendige Mensch, also dein Schauspieler

steht. Egal, ob das jetzt ein Laie oder ein Ausgebildeter ist, die Arbeit des Regisseurs sollte nicht sein, dem Schauspieler alle Freiheiten zu geben. Aber die Erfahrung hat mir oft gezeigt: Wenn man den Schauspieler zu etwas zwingt, was er nicht kann, wird es bloß ein Krampf. Wenn ich aber Fähigkeiten entdecke, die ich letztlich verwenden kann, dann wird meine Drehbuchfigur mit Seele und Lebendigkeit erfüllt, was die Figur zwar ein bisschen ändert, aber dafür auch authentischer macht.

***Der Hauptdarsteller deiner ersten Filme ist gleichzeitig dein Bruder. Hat es dich besonders gereizt, ihn einzusetzen? Warum habt ihr eigentlich später nicht mehr gemeinsam Filme gemacht?***

Die Suche nach der Hauptrolle Franz Biberger in WOCHENEND verlief überhaupt nicht gut. Ich hab Castings und Probeaufnahmen mit vielen Burschen aus dem Großarler Tal gemacht und bin auf keinen grünen Zweig gekommen. Als Lutz Konermann, ein Mitstudent aus meinem Kurs, der die Kamera übernehmen sollte, mit mir zu Hause die Kandidaten gesichtet hat, war zufällig mein Bruder Albert da. Lutz fragt irgendwann: »Warum nimmst du nicht einfach deinen Bruder?« Anfangs hab ich das abwegig gefunden, auch weil Albert und ich uns nicht besonders verstanden haben. Aber ich war in Zeitnot und hab sofort Probeaufnahmen mit ihm gemacht. So kam er zu der Rolle. Schauspielerisch war er eine Niete, aber er hatte ein extrem fotogenes Gesicht und eine irre Ausstrahlung. So hat er die Rolle Biberger gemeistert, dann später in HEIDENLÖCHER den Bauernsohn Ruap und in NACHSAISON den Masseur Lenz. Als Schauspieler ist er eine Niete geblieben, und die Arbeit mit ihm war generell ein Horror. Er war immer wieder auf Drogen, lieferte mir über Nacht Exzesse und Überraschungen, war am nächsten Morgen nicht auffindbar oder wurde von einer weiblichen Zufallsbekanntschaft mit zwei Stunden Verspätung und einem Cut über dem Auge ans Set gekarrt. Beim Dreh hatte er dann infolge seines Zustands natürlich Textprobleme. Eine der wichtigsten Szenen bei HEIDENLÖCHER wäre so beinah verunglückt, da hatte Albert einen ziemlich langen Schreidialog mit einer Nachbarbäuerin. Nicht zwei Sätze hintereinander konnte er sich merken, wir mussten quasi Satz für Satz filmen. Ich war erledigt und hatte eine Stinkwut auf meinen Bruder. Was aber war dann im Schneideraum: Es wurde eine der schönsten Szenen des Films.

***Du arbeitest sehr viel mit Laien oder mit Schauspielern, die gerade am Beginn ihrer Laufbahn stehen. Was interessiert dich daran? Wie arbeitest du mit ihnen? Gibst du ihnen viel Freiraum, oder hast du trotzdem konkrete Vorstellungen? Welche Energien werden frei, wenn Laien auf Profis treffen?***

Es gibt gute, weniger gute und schlechte Schauspieler – das gilt auch für Laien. Durch intensive Probeaufnahmen kann ich eruieren, mit welcher Kategorie ich es zu tun

habe. Ein Schauspieler spielt – und der Laie spielt nicht. Wenn ich sag: »Bitte schau zuerst auf deine Tasse, dann heb den Blick, krieg die Frau da drüben in dein Blickfeld und fixier sie«, dann wird der Schauspieler das alles spielen, während der Laie eigentlich nicht weiß, was er tun soll. Er schaut einfach nur, und wenn er seine Scheu vor mir abgelegt hat, dann wird er das Schauen perfekt machen. Ein Laie, der gut schauen kann, sticht jeden exzellenten Schauspieler aus, der das Schauen nur spielt. Laien haben mitunter ein Gesicht, das vom Leben geformt ist – und solche Gesichter haben mich stets angemacht. In HEIDENLÖCHER hab ich Bergbauerngesichter gesucht und gefunden, alle Leute aus dem Großarler Tal sind mit Gesichtern aus der Gegend besetzt. Nur zwei sind nicht aus dem Tal: der Aufseher der Baracke und der Gestapo-Offizier, das sind die Schauspieler Rolf Zacher und Claus-Dieter Reents, was ich für stimmig und authentisch erachtet habe. Bei späteren Filmen hab ich zwar auch Schauspieler und Laien gemischt, aber wohl nie mehr in der Stringenz wie bei HEIDENLÖCHER.

***Ein weiteres wichtiges Element in deinen Filmen ist die Sprache: Die Figuren sprechen kein Standarddeutsch, sondern immer Dialekt. Kannst du dein eigenes Verhältnis zur Sprache als Teil eines Films beschreiben? Spätestens mit DIE MINISTRANTEN (1990) kommt auch dein Faible für die Arbeit mit Kindern zum Tragen, das sich bis heute durchzieht.***

Wenn ich damals schon genug intuitive Schulung genossen hätte, dann wäre DIE MINISTRANTEN vielleicht nicht mein dritter Kinofilm geworden, sondern erst viel später entstanden, denn die Vorzeichen zu dieser Kindheitsgeschichte waren entsetzlich. Die kleine Münchner Produktionsfirma Hermes Film wollte die Story unbedingt machen, und irgendwie gab es durch diese Firma Kontakt zur bayerischen Kirche oder gar zum Vatikan. Als sich das später als Irrtum herausstellte, wollte Hermes das Ding aber trotzdem durchziehen, allerdings nur für ein Drittel des veranschlagten Budgets. Ich hab die Notbremse gezogen, hatte aber bereits 500.000 Schilling für Vorbereitung, Casting und Probeaufnahmen ausgegeben. In meiner Verzweiflung bin ich zum ÖFF-Direktor Gerhard Schedl gepilgert und hab ihm mein Leid geklagt.[4] Er stellte dann den Kontakt zur Satel Film her, die bei dem Projekt schließlich federführend wurde.

Von den 25.000 Kindern, ausschließlich aus Salzburg Stadt und Land, die wir gesehen haben, machten wir 2.500 Kinderfotos. Von diesen wurden 250 Kinder zu Castings und Probeaufnahmen eingeladen, und aus dem erlesenen Kern von 25 Kandidaten hab ich alle Haupt- und Nebenrollen rekrutiert. Während der Dreharbeiten gab es Kinderbetreuung, sogar meine Eltern waren zusätzlich dafür engagiert, und es

4 Der Österreichische Filmförderungsfonds wurde später in Österreichisches Filminstitut umbenannt.



WOCHENEND



DIE MINISTRANTEN

gab Leute im Team, die mit ihnen witzelten und schäkerten, um so zur gemütlichen Atmosphäre beizutragen. Trotzdem bin ich mir wie mein eigener Schafherdentreiber vorgekommen, zwischen Millionen Rufen und Befehlen. Nach dem Dreh sagte ich zu mir und dem ganzen erschöpften Team: »Das war mein erster und letzter Film mit Kindern.«

Anschließend gab es zwei Wochen Synchronisationsarbeiten in München. Allerdings sind wir – getreu meiner Maxime – streng beim Salzburger Akzent und beim Dialekt jener Gegend geblieben. Bei der Abnahme durch den Bayerischen Rundfunk meinten die Redakteure, die Story sei hervorragend, aber sie würden kein Wort verstehen und ich soll den Film so synchronisieren, dass er von Freilassing bis Flensburg verständlich sei. Ich hab ihnen den Mittelfinger gezeigt und gemeint, ob sie noch recht bei Trost wären. Daraufhin wurden sie laut und drohten mir. Schließlich wurde vereinbart, dass sich jemand bei mir meldet, der bereits viel Erfahrung beim Synchronisieren hat. Er rief mich an und sagte wortwörtlich: »Lieber Herr Paulus, machen Sie das ja nicht, ich hab schon lang nicht mehr so einen toll synchronisierten Film gesehen!« Als die Fritzen vom BR diese Watschen bekommen haben, war das Thema vom Tisch.

***Während HEIDENLÖCHER, NACHSAISON und DIE MINISTRANTEN gewissermaßen zum Kanon des jüngeren österreichischen Films zählen, haben deine nachfolgenden Arbeiten nicht mehr diese große Resonanz gehabt. Worauf führst du das zurück? Hat man es dir vielleicht nachgetragen, dass du auch viel fürs Fernsehen gemacht hast, oder warst du vielleicht dann als »Kinderfilmregisseur« abgestempelt? Was war für dich der Unterschied zwischen Fernseh- und Kinoarbeit?***

Für mich hat es nie einen Unterschied zwischen Kino und Fernsehen gegeben. Mein Engagement war da wie dort genau dasselbe – dafür taten sich andere Unterschiede auf: nämlich zwischen mir, den TV-Sendern und den Produzenten. Als ich bei meinen Hausanstalten BR und ORF mit neuen Drehbüchern vorstellig wurde, hab ich immer wieder lapidare Absagen bekommen. Erst langsam bin ich stutzig geworden und hab realisiert, dass mir beide Anstalten den Film RENNLAUF übel genommen haben. Der Film hat ihnen nicht gefallen, man empfand ihn als Blamage, als Frechheit. Deshalb hab ich mehrere Jahre lang keinen Film fürs Fernsehen drehen können.

Von Produzenten hab ich mir generell nichts sagen lassen, wenn aber ein Fahrer, der zufällig aus Neugierde mein Drehbuch gelesen hat, mich wegen dem Finale kritisiert hat, dann konnte passieren, dass ich das noch mal umgeschrieben hab. Eine solche Missachtung konnte nicht gut gehen – und das ist auch der Grund, weshalb ich 20 Jahre lang kaum mehr als Kinofilmemacher präsent war. Ich war verschrien als unbequem, ungemütlich, schwierig und unberechenbar. Meine Todsünde bestand darin, dass ich mich arrogant und überheblich geriert hab, ohne ein riesiges

Stammpublikum im Kino und ohne Oscar-Erfolge oder Ähnlichem. Hast du Erfolg beim Publikum oder auf Festivals, dann wird dir alles verziehen. Wenn nicht, trägst du die bitteren Konsequenzen.

***DU BRINGST MICH NOCH UM (1994) wechselt dann vom ländlichen ins urbane Salzburg. Was mir an dem Film gefallen hat, ist die unheimliche Rasanz, die wilde Parallelmontage gerade zu Beginn, die einen gar nicht mehr zur Ruhe kommen lässt. Hinzu kommt ein sehr präzises, elliptisches Erzählen – man muss eigentlich als Zuschauer immer 100 Prozent am Ball bleiben. Was waren die formalen Überlegungen, die diesem Film zugrunde liegen?***

Der Film ist noch entstanden, bevor mein langjähriges Trauertal begonnen hat. Als Autor, Regisseur und Cutter hatte ich jeweils ein gravierendes Erlebnis. Beim Schreiben war mir das Genre gar nicht richtig klar, aber mir wurde immer mehr bewusst: Wenn ich mich als Ehemann und Familienvater mit meiner Frau und meinen drei kleinen Söhnen beim Frühstück beschreibe, in der maßlosen Morgenhektik, dem familiären Chaos und den ehelichen Spannungen, und wenn ich mir vorstelle, da filmt eine Kamera mit, wie wir zu fünft am Frühstückstisch uns aufreiben und gegenseitig befetzen – das muss für einen Zuschauer doch wahnsinnig komisch sein. So ist das Genre Familienkomödie/Tragikomödie herangereift.

Als Regisseur hab ich bei diesem Film entdeckt, wie wichtig Probeaufnahmen mit den Hauptdarstellern sind. Katja Flint und August Zirner waren ja schon damals ziemlich bekannt, und ich hatte auch Angst, nach einer ersten Runde Proben eine weitere in Salzburg anzuberaumen. Ich hab befürchtet, dass Katja Flint, die damals noch mit Bernd Eichinger liiert war, den Hut draufwerfen würde – aber nein, sie ist brav nach Salzburg gekommen, und mit allen – Flint, Zirner, [Gabriela] Benesch, [Georg] Schuchter – hab ich ein paar satte Szenen geprobt mit dem Ergebnis, dass ich bei Katja immer noch unsicher war. Schließlich gab es ein denkwürdiges Telefonat zwischen ihr und mir. Ich war gerade in einem Hotelzimmer in Wien, sie in einem Hotelzimmer in Berlin, wo sie schließlich ganz lieb gesagt hat – und das war kein Betteln, aber auch keine Arroganz, es war viel Demut in ihrer Stimme: »Hab keine Angst, ich bin deine Helga!«

Bei den Dreharbeiten haben wir die Früchte dieser ausführlichen Probeaufnahmen geerntet. Alle vier Schauspieler durften sich richtig fühlen für die Rolle, prinzipielle Diskussionen waren überhaupt nicht nötig. Wir haben viel an Details gearbeitet, an der Gestik, etwa wie eine passende Gestik dem Schauspieler immens hilft beim Spielen, beim Sagen der Sätze. Und alle hatten wir dauernd kleine Einfälle, wie man die Situationskomik noch weitertreiben konnte. Es war eine pure Freude zuzuschauen, wie die vier immer besser wurden, und die wiederum haben mir das Kompliment gemacht, dass ich mich zu einem Schauspielerregisseur gemausert hab.



DU BRINGST MICH NOCH UM



EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN

Und das dritte Aha-Erlebnis war im Schneideraum, das hat allerdings nicht so toll begonnen. Ich war mit dem Rohschnitt des ersten Drittels fertig, und es war nur langatmig. Auch Produzent Josef Koschier war mit dem Schnitt unzufrieden und hat gemeint, ich soll das jemand anderen machen lassen. In mir stieg eine Wut auf: Niemals würde ich den Schnitt abgeben! So hab ich einen immensen Ehrgeiz entwickelt und probiert, die ersten zehn Minuten als rasante Parallelmontage zu schneiden. Plötzlich hat sich die Alltagshektik der vier Figuren vermittelt, und es schien das zu treffen, was der Story in die Gänge verhilft. Selbst Koschier musste zugeben, dass das ganz gut funktioniert hat, und ich bin bis heute stolz auf den Schnitt bei diesem Film.

***RENNLAUF erzählt aus der Sicht einer Profischifahrerin von einem Karriereneustart. Der Film ist wie DU BRINGST MICH NOCH UM von einem dominanten Voiceover geprägt. Welche Gründe gab es dafür?***

Ja, es gibt Leute, die sagen, mit Voiceover rettet sich der Filmemacher über verhunzte Stellen. Ich finde hingegen, dass gerade bei diesen Filmen die Gedankenstimme, das Innenleben der Figuren eine völlig eigenständige Qualität bekommt. Die Idee dazu ist mir erst im Schneideraum gekommen. Wenn ich an die Premiere von DU BRINGST MICH NOCH UM bei den Filmfestspielen in Venedig denke, wo das Voiceover noch dazu untertitelt war und 1.400 Leute gegrinst und gelacht haben … Es mag sein, dass ich aus der Not heraus beiden Filmen eine Gedankenstimme verpasst hab, aber sie hat immer Witz, Ironie und Qualität.

***EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN (1996) und DER SCHATZ, DER VOM HIMMEL FIEL (1999) sind beides ebenfalls recht rasante Kinderfilme, also Filme, die auf ein junges Publikum zugeschnitten sind. Du hast schon damals im Interview gemeint, dass dir diese Filme eigentlich mehr oder weniger widerwillig passieren, du sie dann aber trotzdem gerne machst. Hat das immer noch Gültigkeit, oder hat sich auch da etwas geändert im Lauf der Zeit?***

Nach jedem Film mit Kindern sage ich mit voller Überzeugung: nie wieder! Und zwar nicht aus Koketterie, nein, die Dreharbeiten mit Kindern sind so irre anstrengend, mühselig und aufreibend, und meine Qualitäten als Regisseur kann ich da nie entfalten, weil die Unkonzentriertheit der Kids alles an Regiequalität zunichtemacht.

Spätestens nach einem Jahr sind diese Argumente weggefegt, und ich schreib an einer neuen Kinderfilmstory … Vielleicht ist es Masochismus. Nein, Kinder bringen v. a. Unschuld mit ins Boot. Eine Art von Humor, Witz und Ironie, die nicht hergestellt werden muss, sondern dadurch entsteht, dass ich die Kinder in meinen Filmen ernst nehme, sie wie erwachsene Schauspieler behandle und Dialoge sagen lasse, die Kinder normalerweise nicht sagen. So wachsen sie über ihren kindlichen Horizont hinaus.



DIE MINISTRANTEN



DU BRINGST MICH NOCH UM

# EIN WELTBÜRGER AUS DER PROVINZ
## MANUELA STRIHAVKA ÜBER WOLFRAM PAULUS

**JONA HAIDENTHALER**

Das Interview fand im März 2022 statt.

***Was machen Sie beruflich?***

Ich bin bei ORF 3 in der Redaktion und der Geschäftsführung tätig. Der Wolfram würde sagen: »Geh weg von diesem Sender, komm zu mir, moch ma Kino.«

***Wie haben Sie Wolfram Paulus kennengelernt?***

Kennengelernt habe ich ihn, als ich selbst noch während des Studiums bzw. kurz nach dem Studium bei der Salzburger Landesregierung bei den Kulturprojekten tätig war. Kulturelle Sonderprojekte hat das geheißen. Ich hatte einen Termin bei Alfred Winter, einem Kulturmanager. Als plötzlich jemand bei der Tür herauskam, sagte Alfred Winter: »Moment, ich muss Ihnen jemand vorstellen.« Und das war eben der Wolfram Paulus. Ich kannte natürlich HEIDENLÖCHER (1986). Wir haben dann nur kurz gesprochen, weil Wolfram war ja im ersten Moment kein Kommunikator, obwohl er ein so seelenwarmer Mensch war. Aber wir waren uns offenbar auf den ersten Blick sympathisch und haben unsere Kontakte ausgetauscht. Kurz darauf – das war nämlich gerade in der Vorbereitungsphase von den MINISTRANTEN (1990) – hab ich einen Anruf von Wolfram bekommen. Er sei in der Castingphase – da wusste ich damals noch nicht, was das heißt bei Wolfram Paulus – und geht über die Dörfer quer durch den Pongau, Pinzgau, was auch immer, und sucht junge Burschen für DIE MINISTRANTEN. Und ob ich da helfen würde. Ja, kein Problem. Eine Woche später bin ich schon bei ihm im Auto gesessen, und wir sind nach Großarl getuckert. Ein paar Wochenenden war ich als Castinghilfe in den Volksschulen anwesend. So

haben wir uns kennengelernt. Für mich war das damals noch der Regisseur und weniger der Mensch Wolfram Paulus, das ist dann später alles zusammengewachsen bzw. bei ihm auch untrennbar.

*Worauf hat er bei Castings Wert gelegt?*

Er hat sich immer als Autorenfilmer verstanden – sprich: recherchieren und schreiben, Regie führen und letztlich am Schneidetisch selbst Hand anlegen. Und diese Dreifaltigkeit, sag ich jetzt einmal, das war dem Wolfram extrem wichtig, und das war eigentlich sein Verständnis von Filmerei. Es hat auch bedingt, dass man schon beim Casting alles gibt.

Bei ihm war es so, dass er nicht zwingend Schauspieler gecastet hat, sondern echte Gesichter, die natürlich zur Geschichte passen mussten, was manchmal eine mühsame Arbeit war. Die Kamera musste das Gesicht lieben, egal, wie das Gesicht ausgeschaut hat. Wenn die Kamera – das war ihm ganz wichtig – das Gesicht geliebt hat, war schon mal die halbe Miete gewonnen, und das war eben auch sein Verständnis von Authentizität. Ich verstehe es aber auf der anderen Seite natürlich auch, dass das für manche Produzenten schwierig war, wenn man ewig nach der richtigen Besetzung sucht – es gibt ja genug Castinglisten. Aber was er sicher nicht gemacht hat, war, dass er jemanden besetzt hat, wo er von vornherein wusste, dass der Name schon für etwas steht. In einem seiner Filme – DIE VERZAUBERUNG (2007) – hat z. B. der Christoph Waltz mitgespielt, da war er eigentlich noch nicht berühmt. Oder Johannes Nussbaum, der dann in allen möglichen Filmen aufgetaucht ist, war beim Wolfram in BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES (2012), da war er ein Newcomer. Oder Franka Potente war in RENNLAUF (1997), da kannte kein Mensch die Franka Potente. Und später in LOLA RENNT (1998, R: Tom Tykwer) wurde sie zum großen Star.

Er hat also immer ein Gespür für Gesichter und für Menschen gehabt und hat sich einen Teufel drum geschert, ob das jetzt angesagt ist oder nicht. Das hat er aber nicht gemacht, weil er *l'art pour l'art* wollte, sondern weil er wirklich ein Suchender war. Er hat sich ja auch selbst immer als Filmarbeiter bezeichnet. Er war ein Filmarbeiter und egal, ob es ein Großprojekt oder ein kleines Filmchen war, er ist es mit derselben Akribie angegangen und ist sich manchmal, weil er so anständig mit seinen Figuren umgehen wollte, selbst im Weg gestanden. Oder er hat genau das Gegenteil gemacht – er hat die Figuren hingerotzt. Das gab's auch. Dieses Hinrotzen, wenn er ein erstes Treatment machte, wenn ihm irgendwas begegnet ist, wie's einem halt so begegnet – ein Zeitungsausschnitt, irgendwer erzählt was –, und dann hat er was hingerotzt und zu mir gesagt: »Wie geht man damit um?« Wenn ich dann gesagt hab: »Keine Ahnung, was ist der Sinn davon?«, war er mir nicht böse, weil er ja gewusst hat, ich bin mit ihm und weil er wusste: »Na ja, das ist jetzt aber nichts.«

*Bei welchen Projekten haben Sie noch mit Wolfram Paulus zusammengearbeitet?*

Es war ein, zwei Jahre nach DIE MINISTRANTEN, als wir wieder zusammengearbeitet haben. Ich war zu diesem Zeitpunkt bei der Szene Salzburg im Theater-, also Festivalbereich tätig und wollte österreichische Filmer mit internationalen Choreografen zusammenbringen. So kam es zu einem Projekt mit Wolfram Paulus und einer Tänzerin, Meg Stuart, die jetzt sehr bekannt ist. Die beiden sollten einen Kurzfilm machen, FIGURE IN DISTORTION (1992), das war unser zweites Projekt. Es war ein bisschen schwierig, weil Wolfram eine gewisse Herangehensweise und Vorstellungsweise hatte, die nicht immer zwingend auf die Protagonistin, in dem Fall die Tänzerin, gepasst hat. Im Endeffekt haben wir für diesen Film jedoch witzigerweise einen Tanzfilmpreis in Paris gewonnen.[1]

Danach bin ich ein Jahr ins Ausland gegangen, und als ich zurückkam, war Wolfram in der Vorbereitung zu DU BRINGST MICH NOCH UM (1994). Wir haben uns wieder getroffen und ausgetauscht, und er sagte, dass er eine Schnittassistenz für den Film sucht, weil der grad quasi am Schneidetisch liegt. Er wusste schon aus unseren kleineren Zusammenarbeiten, dass wir einen ähnlichen Blick auf die Welt haben, aber trotzdem von anderen Wegen herkommen. Ich hatte aber noch nie auf einem Steenbeck geschnitten, das war noch alles analog, 35 mm, 14.000 Rollen, aber gut, man muss ja mutig sein im Leben, und ich sagte: »Ich mach es schon, wenn ich's kann.« »Ja na, das lernst du«, meinte Wolfram nur. Ich hab Blut und Wasser geschwitzt und dachte, wenn ich irgendwas zerschneide – das waren ja alles Masterrollen –, werde ich wahnsinnig. Ich hab die ganzen Szenen aufbereitet, und das war dann eigentlich eine sehr intensive Zusammenarbeit.

*Sie haben vorhin von dieser Dreieinigkeit gesprochen, die Wolfram Paulus' Verständnis von der Filmerei geprägt hat – also dass er bei seinen Filmen gleichzeitig die Rolle des Autors, Regisseurs und Editors eingenommen hat. Könnten Sie noch etwas näher auf Paulus' Herangehensweise beim Schnitt von DU BRINGST MICH NOCH UM eingehen?*

Das ist schon lange her. Ich weiß nur, dass er sich immer langsam genähert hat, Szene für Szene. Er hatte sich den Film so vorgestellt, dass die Realzeit die Filmzeit ist. Die Inspiration zu DU BRINGST MICH NOCH UM hat ihm seine eigene Lebenssituation damals gegeben. Der Film zeigt eine verhängnisvolle Affäre, die komisch erzählt wird, aber im Grunde sehr ernst ist. Die erste Schnittfassung hat aber nicht funktioniert. Diese Geschichte verlangt Tempo, aber in der ersten Fassung hatte der Film überhaupt kein Tempo und spiegelte die ganze Geschichte nicht wirklich

1 Es war nicht zu eruieren, um welchen Preis es sich handelt.

wider. Wolfram hat gewusst, das Material gibt das jetzt so nicht her, aber er hat sich schwergetan, sich von seinem ursprünglichen Ansatz zu verabschieden, das weiß ich noch, also es anders zu machen, und dann hat er sich langsam angenähert. Wie er gemerkt hat, so funktioniert's, da ist er den Weg gegangen, aber es war immer schwierig für ihn, da was wegzuschmeißen. Letztendlich war es eine tolle Zusammenarbeit, weil Wolfram immer offen für konstruktive Kritik war. Gleichzeitig war es aber auch wichtig, dass ich mit seinen Augen auf seine Projekte geschaut habe. Das hat unsere spätere Zusammenarbeit geprägt, wo ich ihn einfach dramaturgisch begleitet habe, gar nicht offiziell, sondern im privaten Austausch.

***Als ich DU BRINGST MICH NOCH UM zum ersten Mal angeschaut habe, hatte ich das Gefühl, dass da sehr viel von Paulus drinnen ist, dass ihm die Hauptfigur ähnelt.***

Die Hauptfigur – gespielt von August Zirner – war wie ein *alter ego*, ja. Ich weiß gar nicht, ob das so beabsichtigt war, aber letztendlich hat die Hauptfigur dem Wolfram bis zum Kleidungsstil geglichen. Weil ich kenn den Wolfram eigentlich nur in diesen Sakkos, mit Mantel und dann drüber noch ein Schal, oder mit der Wollweste, und so in etwa war der August Zirner in dem Film, wenn ich mich recht erinnere, auch unterwegs.

***Wie sah Ihre Zusammenarbeit nach der Schnittassistenz bei DU BRINGST MICH NOCH UM aus?***

Ich bin dann freie Mitarbeiterin beim ORF geworden, und wir haben gemeinsam Kurzdokumentationen gemacht. Die waren jeweils um die 30 Minuten lang und hatten natürlich eine andere Handschrift, als wenn ein Journalist sie machen würde. Das war eine sehr lustige Zusammenarbeit. Da haben wir zwei Geschichten gemacht, das eine war NEUE WAHRZEICHEN HAT DIE STADT … (1993) – da ging's um Architektur –, und das andere war DAS HAUS, SEIN KOCH, SEIN KELLNER UND DER GAST (1997), über die Gastronomie. Wolfram hatte immer einen bestimmten Blick auf die Welt. Er wurde oft als Provinzkünstler abgetan, gern auch von Leuten, die selbst sehr provinziell gedacht haben. Nur weil man nicht in der Provinz wohnt, ist man noch lange kein Weltbürger. Wolfram aber war auf alle Fälle ein Weltbürger. Er hat in den kleinen Dingen – egal, wo sie spielen, in Gramastetten oder in Großarl – das universell Menschliche gesehen und auch dargestellt.

Die letzte Arbeit, die er für ORF 3 gemacht hat, war auch so ein Kurzfilm – »Ameisen und Käfer« hat er das genannt,[2] das war der Blick von oben auf die

2 Der Film wurde als DIESES DUBIOSE FILMCHEN … – NATURPHILOSOPHISCHER STREIT IM TOURISTENLAND (2018) ausgestrahlt.

Menschen, auf Salzburg, auf die Stadt. Die Landschaft und die Architektur haben da sozusagen gesprochen, und die Menschen waren die Statisten. Dieses Projekt war auch das letzte, was wir gemeinsam gemacht haben.

*Wie entstand BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES?*

Ein Bekannter meines Vaters hat mir seine Kindheitserinnerungen gegeben, zur Kinderlandverschickung, einer Aktion, bei der im Zweiten Weltkrieg Kinder in Sicherheit gebracht wurden. Und ich hab das dem Wolfram gegeben und meinte zu ihm: »Vielleicht interessiert dich das, vielleicht ist es inspirierend.« Es war ihm immer ein Anliegen, aus der Sicht von jungen Menschen, in diesem Fall von zwei Buben, die Welt zu sehen. Bei BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES war es ihm auch wichtig, dass diese Lebenswirklichkeit, die diese zwei Jungs hatten, mittransportiert wird. Ja, es ist Krieg, aber für zwei Jugendliche ist es faszinierend, wenn die Panzer vorbeifahren. Er wollte also diese tagtäglichen Momente mittransportieren oder auch die erste Liebe und alle diese Geschichten.

Komischerweise war bei diesem Film produktionstechnisch der Wurm drinnen, also er und sein langjähriger Produzent haben sich einfach nicht mehr vertragen. Da wäre noch viel mehr möglich gewesen, und letztendlich war es dann so, dass der Wolfram wie seinerzeit bei HEIDENLÖCHER – er hat den Film ja immer auch von Anfang bis Ende, bis zum Vertrieb gedacht – quasi als Wanderprediger mit dem Film durch die Lande gezogen ist. Er ist damit an die Schulen gegangen, hat das auch alles selbst organisiert – ein Irrwitz. Aber so hat er wieder den Kontakt zum Publikum und auch zu jungen Menschen hergestellt. Er hat es sich nie leicht gemacht.

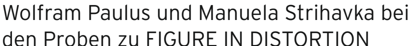
*Zu seinem Verhältnis zu den Produzenten: War Wolfram Paulus in späteren Jahren nicht mehr so gut vernetzt? Wie haben Sie das wahrgenommen?*

Genau, aus diesem Produzentennetzwerk bzw. der Wiener Clique – es sind ja immer wieder dieselben im Grunde –, da ist er rausgefallen. Das ist in so einem kleinen Land wie Österreich schwierig. Diese Zeit, in der er nichts realisieren konnte, hat natürlich an ihm genagt. Er ist aber trotzdem immer kreativ gewesen, er konnte sich nur über die Kreativität wieder Energie holen.

Ich hab ihn dafür bewundert, dass ihm immer wieder was Neues einfiel, wenn er am Boden lag, weil kein Geld für Produktionen da war. Er hat z. B. Collagen aus seinen analogen Bildern gemacht – da hatte er eine Ausstellung in Salzburg. Einen Festspielsommer lang hat er Lesungen von seinen Drehbüchern gemacht. Er hat in der Galerie Eboran in Salzburg den »Giacometti«[3] gelesen, und das war Wahnsinn.

3 Der Arbeitstitel des nicht realisierten Projekts lautet *L'homme qui marche*.





Wolfram Paulus und Manuela Strihavka bei den Proben zu FIGURE IN DISTORTION



Manuela Strihavka

Wolfram war keiner, der zwingend in monumentalen Bildern inszeniert hat, und er war auch keiner, der elaborierte Dialoge geschrieben hat. Aber die Dialoge, die er hatte, sind geflutscht, wenn sie einmal gut eingedampft waren. Er hat da vorn gelesen, und es war wirklich so, als liefe ein Film vorm inneren Auge ab. Da ist es nicht nur mir so gegangen, sondern ich habe mich mit den Leuten, die auch bei der Lesung waren, unterhalten, und die hatten dasselbe Gefühl. Ich weiß nicht, ob es mit jedem Drehbuch klappt, aber in diesem Fall hat das wunderbar funktioniert.

Wolfram hat ja auch gesagt, dass er Schriftsteller geworden wäre, wenn er sich nicht der Filmerei zugewandt hätte. Ein Satz von ihm konnte manchmal eine ganze Vorstellungswelt entstehen lassen. Er war auch da sehr minimalistisch. Wolfram hat wahnsinnigen Wert auf die Dialoge gelegt und auch darauf, dass die Sprache in den Mund der Schauspieler passt, weshalb er die Dialoge am Set auch manchmal umgeschrieben hat.

***Wie kann man sich Ihre dramaturgische Arbeit vorstellen? In welcher Form haben Sie Paulus beim Drehbuchschreiben begleitet?***

Wir nannten uns gegenseitig Kompagnons, das beschreibt ganz gut die umfassende, aber komplett lose Zusammenarbeit, die wir aufgrund unseres ähnlichen Blicks auf die Welt entwickelt haben. Wolfram wollte meinen Kommentar zu vielen Dingen, die seine Arbeit betrafen, hören: zu den Stoffen *per se*, zur Stofffindung, zu den Zügen der Charaktere, der Geschichte, der Dramaturgie, der Besetzung, der Bewerbung des fertigen Produkts, als kritisches Spiegelbild und Mensch, der einfach zuhört.

Wir haben aber nicht gemeinsam an Stoffen geschrieben. Da wäre der Stil zu unterschiedlich gewesen. Ich habe bei den jeweiligen Fassungen meine Anmerkungen gemacht, die er wiederum »verarbeitet« hat. Besprochen haben wir das meistens in persönlichen, stundenlangen Treffen – um meine Anmerkungen gleich zu überprüfen. Und dann kam die nächste Fassung.

Es war eine persönliche Zusammenarbeit auf professioneller Basis und auch umgekehrt, nur unsere Zusammenarbeit für dokumentarische Arbeiten und die Schnittassistenz bei DU BRINGST MICH NOCH UM war für mich auch Erwerbsarbeit. Die dramaturgische Begleitung von Wolfram über die Jahre war unbezahlt, aber genau das hat die Qualität unserer Zusammenarbeit letztlich ausgemacht. Weil ich selbst Redakteurin bin, verstand ich ja, was Redakteursfernsehen anrichten kann, wenn es gegen die Autoren arbeitet. Vielleicht war ich so etwas wie ein Kompass und eine Übersetzerin in einer Welt, die ihn nicht zu verstehen schien.



FAHRT IN DIE HAUPTSTADT



FAHRT IN DIE HAUPTSTADT

# »ALS KÄME ER SELBST AUS DEM FILM«
## EIN GESPRÄCH MIT HÄNDL KLAUS ÜBER WOLFRAM PAULUS

**IRIS FRAUENEDER**

Das Interview fand im April 2022 statt.

***Ich möchte gerne mit der Frage beginnen, wie und wann du Wolfram Paulus kennengelernt hast. Wer ist da auf wen zugegangen? Und wie kam es zu eurer Zusammenarbeit?***

Das war gefühlsmäßig im Sommer nach meiner Matura, da sah ich im Innsbrucker Kino Cinematograph, wo ich Stammgast war, seinen Film NACHSAISON (1988). Es gab danach ein Publikumsgespräch mit Wolfram, und ich war begeistert von ihm, fühlte mich ihm sofort nah. Auch weil ich diesen Film liebte und auch seinen Bruder Albert in der Hauptrolle, und Mercedes Echerer; der Film fühlte sich an wie ein organisches Wesen, also er war geradezu stofflich – die Atmosphäre wie ein Gewebe, in das ich greifen konnte. Diese dunklen Farben – ich erinnere mich so daran, vielleicht täusche ich mich – aber dieses diffuse Flussblau und Waldgrün und Steingrau und Nachtschwarz – haben mich auf eine Art getröstet, etwas ganz Eigentümliches, zu dem ich gleich Zugang hatte, das mich mit sich genommen, mich aufgenommen hat, wie eine eigene, persönliche Erfahrung. Im Gespräch war dann dieser Regisseur, dieser Wolfram, überraschend hemdsärmelig, fast jovial, wie ein Student unter Studenten, ohne irgendeine professionelle Distanziertheit, die ich mir vielleicht erwartet hätte, weil ich den Film so meisterlich fand. Als käme er selbst aus dem Film, von derselben Verbindlichkeit, mir so vertraut wie dieser Film. Ich bin dann ganz selbstverständlich zu ihm hingegangen und hab ihm gesagt, dass ich in seinem nächsten, übernächsten Film mitspielen will. Damals war ich noch schauspielsüchtig, ich wollte unbedingt ein Schauspieler sein in Filmen, die ich selbst lieben würde. Und er rief mich dann auch wirklich eines Tages einfach an.

*Hat er dir bei dieser ersten Begegnung im Kino schon signalisiert, dass er interessiert ist und sich bei Gelegenheit melden würde? Oder hast du ihm einfach deine Nummer gegeben und abgewartet?*

Er gab mir seine Adresse, und ich hab ihm dann ein paar Fotos von mir geschickt. Aber v. a. haben wir sehr lieb miteinander geredet, und er hat mich so erlebt, wie er mich dann eingesetzt hat – ich war ja noch sehr lang ein Welpe, jahrelang, ich bin's auch heute noch oft. Und in FAHRT IN DIE HAUPTSTADT (1992) musste ich nur sein, wie ich war. Das war eine ganz natürliche Erfahrung – es ging familiär zu, mit einem lieben kleinen Team, wobei mir das damals riesig vorkam, aber liebevoll – wie eben auch Wolfram war, leichtfüßig, fast wie im Ferienlager. Mit der Familie des Kameramanns, Hans Selikovsky, mit seiner Frau Helga und ihren Söhnen war ich dann auch eine Zeit lang richtig befreundet, bis ich nach Berlin zog.

*Woran erinnerst du dich am intensivsten, wenn du an die Dreharbeiten für FAHRT IN DIE HAUPTSTADT zurückdenkst?*

Ans Eigentliche – an die Konzentration beim Drehen. Und wie da eine Atmosphäre von Vertrautheit entstand, durch Wolfram. Sodass wir in der Wohnung, wo wir unter anderm drehten, daheim waren. Wolfram ließ sich auch gern ein auf die Orte, die er vorfand, mit sachten Anpassungen, aber der Raum selbst sollte sprechen. Er wollte auch, dass ich die alte Strickjacke trage, die er von mir kannte. Andererseits erstand die Kostümbildnerin für meine Filmschwester ein Kleid von Jil Sander, zwar im Ausverkauf, aber der Preis war ein Thema, das weiß ich noch, wobei das Kleid ganz schlicht wirkte. Aber am wichtigsten war natürlich das Im-Augenblick-Sein vor der Kamera, diese eigenartige Wachheit. Wolfram hat uns dann einfach angeleitet als die, die wir sein sollten, also mich und Christine Mayr als Bruder und Schwester. Ich sehe uns in der Getreidegasse und am Residenzbrunnen, und wie inmitten dieser Touristenströme unbeirrt eine kleine familiäre Szene entstand. Damals träumte ich auch schon vom eigenen Filmemachen – eines fernen Tages – und sog das technische Drumherum auf. Vom Lichtsetzen konnte ich nicht genug kriegen.

*In dem Film spielst du gewissermaßen dich selbst, also einen passionierten Schauspielschüler, der aber nebenher als Stadtführer jobbt. Das war eine neue Rolle für dich, oder? Wurdest du darauf vorbereitet?*

Nein, das nahm ich als Abenteuer. Ich bekam den Fremdenführerstock in die Hand gedrückt, und los gings. Da hab ich mich hineingeschmissen, wie man so sagt. Es gab da auch diese Gewürznelkensträuße am Alten Markt, die zu einem richtigen Fetisch für mich wurden, was sie auch für Wolfram waren. Ich hab Dutzende davon verschenkt, für mich riecht dieser Film danach.

*Hat sich Wolfram Paulus' Verhalten beim Dreh zwischen Szenen in Innenräumen und Szenen im städtischen Getümmel unterschieden? Er hat ja einige Spielfilme in der Salzburger Altstadt gedreht. Sie funktionieren geradezu dokumentarisch hinsichtlich dessen, was man im Hintergrund von der Stadt und den Menschen, die sie bewohnen oder besuchen, so alles zu sehen bekommt. Ich bin inmitten der Salzburger Altstadt der 1990er-Jahre aufgewachsen, insofern ist es für mich auch deshalb interessant, diese Filme anzuschauen, weil sie so viel von dieser Zeit eingefangen haben. Du hast bereits die Getreidegasse erwähnt – deren alte Läden sind inzwischen Geschichte. FAHRT IN DIE HAUPTSTADT zeigt auch das Café Tomaselli, das sich kaum verändert hat (Blumendeko inklusive), andere Filme zeigen die Steinterrasse, die sich völlig verändert hat. Und immer tummeln sich Passantinnen und Passanten, die das Set kaum oder überhaupt nicht wahrzunehmen scheinen. Wie kam das zustande, wie konnte er so unaufgeregt filmen?*

Eben ganz selbstverständlich, wie als Teil des Alltagslebens. Wir waren einfach mitten in diesem Fluss, dem Jetzt. Heute sehe ich da auch eine französische Wahlverwandtschaft, so ein Hingetuschtes manchmal, nah bei Éric Rohmer, oder WILDE HERZEN/LES ROSEAUX SAUVAGES (1994) von André Téchiné, den er liebte wie ich. Ja, die Franzosen waren wichtig – mit Robert Bresson als absolutem Gott, zu dem Wolfram einmal pilgerte, nach Paris. Dieser Erzählung lauschte ich mit großen Ohren. Und in WOCHENEND (1981) ist das auch spürbar. Das ist einer der allerstärksten Filme, die ich kenne, genauso erschütternd wie DER WEICHKÄSE/LA RICOTTA (1963) von Pier Paolo Pasolini, der ähnlich kurz ist und auch mit dem Tod endet. Am liebsten würde ich jeden Menschen auf der Welt damit missionieren. Ich hab von Wolfram auch viel gelernt zur bildenden Kunst, die ihm lebenswichtig war. Ich weiß noch, wir saßen nächtelang im Kaffee Alt Wien in der Bäckerstraße und haben die Giacometti-Biografie von James Lord gewälzt, und auch da hat er die persönliche Begegnung gesucht und ist zu James Lord gefahren. Er hatte keinerlei Scheu vor so »großen« Leuten, das war ermutigend für mich mit meiner Kleinhäuslerherkunft. Mir kam er direkt süchtig vor nach Menschen, mit diesem feinen, wachen Blick. Er hat mir auch für so etwas Schlichtes wie das Gesicht eines Hauses die Augen geöffnet, wir sind durch Wien strawanzt und beurteilten den Charakter der Häuser, es gab die Freundlichen und die Abweisenden und die Grüblerischen und die Kummervollen und die Versteckten usw. Danach bin ich anders durch die Welt gegangen. Die Zeichenhaftigkeit der Welt, die Symbolkraft von Gegenständen, die Erzählungen, die da lauern und die sich unmerklich verknüpfen, all das hat er mir zu Bewusstsein gebracht. Alles war durch ihn konkret und verbindlich, haptisch. Wobei er nicht zehn Mal ums Eck gedacht hat, sondern die Dinge für sich sprechen ließ. Wodurch ich plötzlich zehn Mal ums Eck dachte. Auch musiksüchtig war er und viel breiter aufgestellt als ich, aber wir trafen uns beim Raï und Reggaeton.

*Wie würdest du eure Freundschaft beschreiben? Welchen Wert hatte für euch das Ineinanderwirken von Freundschaft und Zusammenarbeit?*

Das war damals eine Freundschaft mit ihm als quasi großer Bruder, der ab und zu vorbeischneite, oder ich bei ihm, das heißt: im Kaffeehaus oder manchmal auch im Schneideraum. Auch mit Albert [Paulus], dessen Nähe ich stark suchte, gab es eine Freundschaft. Aber da ging es um ganz andere Dinge. Ich schrieb an einem Drehbuch für Albert, das will ich noch immer realisieren, einen Film über drei Geschwister mit einem Gasthaus, die glücklich miteinander leben und dann geradezu aufgestört werden von außen. Als Albert starb, war das für mich ein Weltuntergang. Ich kann es bis heute nicht richtig glauben. Ich erfuhr erst nach dem Begräbnis davon, weil Wolfram nicht wusste, wie wichtig sein Bruder für mich eigentlich war. Ich konnte mich nicht verabschieden. Plötzlich war da eine Schwere – eine Scheu zog ein zwischen uns. Auch weil das Verhältnis zwischen Albert und Wolfram nicht einfach gewesen war. Ich konnte mit ihm nicht so darüber reden, dass es mich erlöst hätte. Und ich glaube, Wolfram in seiner Offenheit war auch leicht zu verletzen und begann sich zu schützen. Beziehungen, Freundschaften hat er im Gespräch und im Werk stark reflektiert. Wenn ihn jemand enttäuscht hat, konnte er das nicht wegstecken. Das kenne ich so gut von mir: wie man sich dann selbst im Weg steht.

*Ich finde es interessant, wie du das beschreibst, denn das merkt man seinen Filmen stark an, diese sehr differenzierte Charakterzeichnung, das offene Interesse an zwischenmenschlichen Beziehungen, in welcher Form auch immer – in all seinen Filmen. Inwiefern meinst du, dass er sich selbst im Weg gestanden ist, ab und zu?*

Konkret war sicher die Erfahrung mit dem deutschen Fernsehproduzenten Dieter Wedel traumatisch und hat nachgewirkt.

*Was ist da passiert?*

Na ja, da hat ein Geschäftsmann einen Künstler engagiert, der nicht einlösen wollte und konnte, was von ihm erwartet wurde, unter einem unmenschlichen Zeitdruck. Ausgerechnet Wolfram, der seine Freiheiten brauchte, der sonst nicht atmen konnte. Der in Familienstrukturen dachte, der mit seinem Bruder in der Hauptrolle die stärksten Arbeiten schuf. Dessen Filme auch erst im Schneideraum zu sich kamen, auf eine tagträumende Weise. Dieser Mensch sollte nun auf einmal »ein Produkt abliefern«, passgenau. Es war schon auch buchstäblich irre von Wolfram, sich überhaupt darauf einzulassen. Er nahm es als Herausforderung, und es ging leider schief. Dass in Fernsehfilmen echte Menschen auftreten, kommt ja nur alle Lichtjahre vor. In den Redaktionen sitzen Zombies mit Quotentabellen im Hirn, die sorgen dafür, dass das nicht



ZUG UM ZUG



NACHSAISON

geschieht. Unlängst rieb ich mir aber die Augen, als ich einen gespenstisch guten TATORT sah, DIE KALTEN UND DIE TOTEN (2021, R: Torsten C. Fischer) mit Meret Becker und Mark Waschke und Jule Böwe, lauter Spitzenleuten, mir ist absolut schleierhaft, wie das so ruckzuck entstehen konnte. Manchmal geht es also doch.

*Wie lang war denn bei Paulus die Drehzeit und wie war sein Team in den Entstehungsprozess seiner Filme involviert? Wie hat Paulus generell mit seinem Team gearbeitet, kommuniziert?*

Schon auch unter Zeitdruck, natürlich. Aber mit einer flachen Hierarchie. Es gab einen Schulterschluss mit dem jeweiligen Kameramann, und Produzent Yussuf [Josef] Koschier war ja auch ein Freund für Wolfram, jedenfalls nahm ich es so wahr. Aber ich hatte meinen eigenen Stress mit der Schauspielerei. Ich war nicht durchlässig genug, ich konnte die Sätze, die im Drehbuch standen, nicht wörtlich aus mir selbst entstehen lassen, sondern sagte sie bloß möglichst lebensecht auf. Ich brauchte Jahre, bis ich einsah, dass mir diese Fähigkeit fehlt. Obwohl ich das Zusammenspiel mit den andern so genoss. Und Wolfram hatte eine Wahnsinnsgeduld mit mir. In ZUG UM ZUG (1994) gab es eine Szene, die ich nicht so spielen konnte, wie er sich das vorstellte. Ich versuchte es noch einmal und noch einmal, und irgendwann meinte er: »Wir machen jetzt amal a Pause« – das erinnert mich an den tollen Schluss der MINISTRANTEN (1990), da sagen das die Kinder auch, meiner Erinnerung nach: »Jetzt mach ma zerscht amal a Pause!« – und die Schlusstitel rollen daher. In dieser Pause schrieb Wolfram die Szene um, mit einer anderen Auflösung, und dann ging es. Danach sagte er, es liege nie am Darsteller, sondern immer an ihm, wenn etwas sich nicht natürlich ergebe. Das war aber lieb gelogen, vielleicht hat er sich auch selbst belogen, im Vordergrund stand ja unsere Freundschaft. Das war dann auch mit Dagmar Knöpfel so, der er mich empfahl für ihren ersten Film BRIGITTA (1994), der übrigens wunderschön ist – Dagmar hatte bei WOCHENEND den Ton gemacht in eisiger Kälte, sie und Wolfram studierten damals gemeinsam an der Filmhochschule München. Und auch da war sofort die Freundschaft wichtiger als das Schauspielen, bis sich das ganz verlor.

*Wie hast du sein Suchen und Finden von Darstellerinnen und Darstellern für seine Filme erlebt? Du hast ja bereits geschildert, wie es zu eurer Zusammenarbeit gekommen ist, aber wie war das in anderen Fällen?*

Er hatte keine Scheuklappen, das ging praktisch von dahergelaufenen Laien bis zu kapriziösen Diven aus dem Theater in der Josefstadt. Etwas war faszinierend: Er besetzte gern Schauspielerinnen, die mir richtiggehend unsympathisch waren, die ich verkrampft fand mit einem engen Horizont – aber er sah in ihnen etwas Eigenes.

Es gab eine seltsame Reibung, und es trat dann doch etwas Weiches, Verletzliches hervor, sodass sie mir ganz nahe kamen. Und er kannte so viele Filme und ging fleißig ins Theater und stieß immer wieder auf Leute, die mir nicht im Traum eingefallen wären. Er war einfach lieb. Und dieses Liebe, dem hat man sich geöffnet in der Arbeit und war selbst auch lieb.

*Ich kann mich an folgende Begebenheit erinnern: Als ich in der Schule war, im Musischen Gymnasium, ist eines Tages Wolfram Paulus gekommen und hat Zeit dort verbracht, sich umgeschaut und die Schulkinder einfach beobachtet. Wenn ich mich nicht irre, hat er so tatsächlich einen Darsteller für AUGENLEUCHTEN (2004) gefunden.*

Klar, das war der Wolfram!

*Was seine Kommunikation mit euch als Team beim Filmen und darüber hinaus betrifft, interessiert mich noch Folgendes: Hat er euch im Entstehungsprozess das Material gezeigt oder irgendwelche Zwischenfassungen? Denn für AUGENLEUCHTEN hat er uns später einen weiteren Besuch abgestattet, bei dem er uns im großen Festsaal versammelt und die Rohschnittfassung gezeigt hat. Anschließend hat er uns um Feedback gebeten, wenn ich mich richtig erinnere, hatte er sogar Fragebögen ausgearbeitet. Mir hat diese Vorgehensweise gefallen: sehr offen, sehr interessiert an einem kollektiven Prozess, ja an Erfahrungswerten und Wahrnehmungen aus ganz verschiedenen Ecken.*

Das war ein Geschenk, wenn ich da hindurfte – in den Schneideraum der Schönbrunn Film. Das ging ja damals noch händisch, mit weißen Handschuhen und breiten Klebstreifen und einem mühseligen Basteln, ein langsames Verfertigen war das. Es gab das Vorher und das Nachher, und man sollte das vorübergehende Ergebnis beurteilen, zwischen Bauchgefühl und ästhetischen Erwägungen. Das war eine Schule des Sehens.

*Du hast also viel beobachtet und davon vermutlich auch etwas für deine eigene Arbeit als Filmemacher mitgenommen. Wie haben deine Erfahrungen mit Wolfram Paulus konkret auf deine eigene Regiearbeit abgefärbt, kannst du Beispiele nennen?*

Zu erleben, dass es am Set kein autoritäres Gehabe braucht – das hat mich wirklich ermutigt. Dieses familiäre Arbeiten mit einem vertrauten Team, wo sich alle einbringen sollen, wo man sich in einer großen Suchbewegung befindet – mit einem ganz genauen Gespür, einer Hellhörigkeit, würde ich sagen –, aber doch offen für den Augenblick, für unerwartete Geschenke, das brauche auch ich. Aber ich habe erst zwei Filme gemacht – im Abstand von acht Jahren, ich darf da jetzt nicht groß

daherreden. Was uns außerdem verbindet, ist aber sicher die Suche nach einer Art von Authentizität – die zwar unweigerlich gebaut, geformt, gestaltet ist – aber dieser unverstellte Tonfall, das »natürliche Spiel« war ihm so wichtig, wie es das auch für mich ist. Andererseits liebe ich auch Filme, die ganz entschieden mit einer ausgeprägten Künstlichkeit spielen – von der »Modellhaftigkeit« bei Bresson bis zum überschießenden Ausagieren bei Pedro Almodóvar; weil es durchgehalten wird, ist es authentisch.

***Hast du neben dem Beobachten mit Wolfram Paulus auch über das Filmemachen debattiert, dich mit ihm über Herangehensweisen oder Vorstellungen ausgetauscht? Waren auch andere Filmschaffende und ihre Filme Gesprächsthema?***

Es war Thema Nummer eins, und es ging immer aufs Ganze. Das heißt, von begeisterter Zustimmung bis zu erbitterter Ablehnung war das immer absolut leidenschaftlich. Anfangs hat mich das sogar verstört, weil ich dem Wolfram eine solche Wut, die sich da zeigen konnte, nicht zugetraut hätte. Aber es war ja nur natürlich, dass er so heftig reagierte auf andere Filme. Dafür hat er ja gelebt. Und mir geht es nicht anders. Carl Theodor Dreyer und Yasujirō Ozu waren Fixsterne, und Fritz Lehners SCHÖNE TAGE (1982) sowieso, bis hin zu Lars von Triers DIE IDIOTEN/IDIOTERNE (1998). Wobei ihn Moden angewidert haben und DIE IDIOTEN zwar nach dem Dogma-Konzept entstand, aber da fanden wir, Dogma sei einfach als Marketing-Gag für dieses Meisterwerk erfunden worden. Es ging auch wiederholt um die Arbeit im Dialekt – mit der Frage, ob der Dialekt eine gewisse Mentalität transportiere. Und ob etwa derselbe gebildete Mensch aus Wien in Berlin ein anderer sei als in Wien – ob die kühlere Sprechweise, in der man sich in Berlin bewegt, dort unmerklich auch zu einem kühleren, sachlicheren Denken des gemütlichen Wieners führe? Da haben wir viel gelacht.

***Was hat Wolfram Paulus über Moden hinaus abgelehnt, was hat ihn außerdem gestört?***

Er war kein Mensch für Seilschaften – die mir erst durch ihn aufgefallen sind. Und er kam von außerhalb. Zunächst war das sogar eine Stärke, er galt als »Vertreter eines kritischen Heimatfilms« – das ist aber etwas, das mit lauter unguten Begriffen hantiert und sowieso viel zu kurz greift. Wer will schon Vertreter sein, und was soll Heimat sein? Mir fällt da immer die Dichterin Sissi Tax ein, die seit 40 Jahren in Berlin lebt, mit ihrem gnadenlosen Satz: »provinz ist, wo ich bin.« Und auch das Meer ist, wo ich bin. Und der Wald. Es wurde schwierig, als Wolfram gerade deshalb vom Leben in der Großstadt erzählen wollte, weil er ja auch den Blick von außen noch hatte.

***Also waren auch Hürden des Filmemachens ein Thema? Generell, aber auch in Bezug auf ganz spezifische Projekte von Wolfram Paulus, also die Umsetzung oder das Scheitern von Projekten, Filme, die er niemals realisieren konnte. Was ist dir da in Erinnerung?***

Ich hab zwei Drehbücher lesen dürfen, an denen er schrieb – weil ich da vielleicht hätte mitspielen sollen. Beide fand ich schön, zutiefst persönlich. Je nach Besetzung hätten sich die Figuren noch stark verändert. Das waren hoffnungsvolle Eisen, aber in einem schwachen Feuer, weil er sich eben ins Fernsehen verrannt hatte und man damals nicht einfach so zum Kino zurückkehren konnte, das hat man ihm nicht mehr zugetraut oder vielmehr: nicht mehr zugestanden. Doch er sah das Fernsehen als Trojanisches Pferd, in das er echte Menschen einschmuggeln wollte, bloß hat das Fernsehen wie gesagt seine eigene Realität. Von RENNLAUF (1997), der fürs Fernsehen entstand, war ich noch komplett überrascht – ich mochte ihn sehr. Später schob sich im Werk was dazu, oder kam was abhanden, schwer zu benennen, vielleicht eine Art Ratlosigkeit, die ich inzwischen auch so gut kenne, aus anderen Zusammenhängen. Weil dieses Leben so verdammt seltsam und verstörend ist. Ich merke, dass ich einfach sehr viel leben muss, um dann etwas zu erzählen. Beim späten Wolfram fühlt es sich für mich so an, als habe er durchs Filmen selbst leben wollen. Als Fritz Egger, der in ZUG UM ZUG mein Vater war, Wolfram auf der Palliativstation besuchte, hat der ihm von seiner großen Traurigkeit erzählt, in den Riahi-Brüdern, Arash und Arman mit ihrer Firma Golden Girls, jetzt die idealen Produzenten gefunden zu haben – aber dass es nun nicht mehr dazu kommen werde. Da wäre er wieder auf Brüder getroffen.

# ANHANG


HOUNG


KOMMEN UND GEHN

# FILMOGRAFIE

JONA HAIDENTHALER

### AL MARE

Dokumentarfilm, Österreich, undatiert/1970er-Jahre, 13 min, Super 8, Farbe, stumm
**Regie:** Wolfram Paulus

### DAS GROSSARLER TAL

Dokumentarfilm, Österreich, undatiert/1970er-Jahre, 17 min, Super 8, Farbe, nur Musik
**Regie:** Wolfram Paulus

### SCHAFE

Dokumentarfilm, Österreich, undatiert/1970er-Jahre, 11 min, Super 8, Farbe, nur Musik
**Regie:** Wolfram Paulus

### HOLZLIEFERUNG

Dokumentarfilm, Österreich 1970, 11 min, Super 8, Farbe, nur Musik
**Regie:** Wolfram Paulus sen., Wolfram Paulus jun.
**Auszeichnungen:** Silberstatue, Internationales Festival der Filmamateure Barcelona 1970; Grand Prix de la Montagne, Internationales Festival de la Montagne Allos 1970; Trophäe der Stadt Saragossa für die beste Lösung eines sozialen Problems, Preis für den besten Film mit dem Thema Menschen und Gebirge, Internationales Amateurfilm-Festival Saragossa 1972; 1. Preis, Europäisches Amateurfilm-Meeting Ascoli Piceno 1973

### EINE STUFE

Spielfilm, Österreich, undatiert/1970er-Jahre, 7 min, Super 8, Farbe, Deutsch
**Regie:** Wolfram Paulus **Darsteller:** Georg Obermoser

### AGOSTA E PIBO

Spielfilm, Österreich 1973, Super 8, verschollen
**Regie:** Wolfram Paulus
**Uraufführung:** Regionalwettbewerb des Film-Amateur-Clubs Linz, Juni 1973

### DONNERNDE SCHLITTEN

Dokumentarfilm, Österreich 1974, 11 min, Super 8, Farbe, nur Musik
**Regie:** Wolfram Paulus
**Auszeichnungen:** Diplom des Verbands der österreichischen Filmamateure, Filmfestival der Nationen für Filmamateure Velden am Wörthersee, Juni 1974

### DER SCHLECHTE SCHÜLER

Spielfilm, Österreich 1974, 8 min, Super 8, Farbe, nur Musik
**Regie:** Wolfram Paulus
**Auszeichnungen:** Anerkennung und Vergabe des Prädikats »überdurchschnittlich«, Filmfestival der Nationen für Filmamateure Velden am Wörthersee, Juni 1974

### SYMPOSION

Spielfilm, Österreich 1974, Super 8, verschollen
**Regie:** Wolfram Paulus
**Auszeichnungen:** 3. Preis, Danubiale – Internationale Festtage des nichtprofessionellen Films Krems 1974; Anerkennung und Vergabe des Prädikats »überdurchschnittlich«, Filmfestival der Nationen für Filmamateure Velden am Wörthersee 1975

### CLOTAIRE

Spielfilm, Österreich 1975, 7 min, Super 8, Farbe, Deutsch
**Regie:** Wolfram Paulus **Darsteller:** Robert Stadler



LIEBER KARL




WOCHENEND

### TRÄUMEREIEN

Spielfilm, Österreich 1976, Super 8, verschollen
**Regie:** Wolfram Paulus
**Auszeichnungen:** Auszeichnung für die beste Bildgestaltung, Trophäe »Montaneros de Aragon«, Internationales Amateur-Filmfestival Saragossa 1976

---

### GRENZKINDER

Spielfilm, Österreich 1977, 10 min, Super 8, Farbe, Deutsch
**Regie:** Wolfram Paulus

---

### BEI ANNA

Spielfilm, Bundesrepublik Deutschland 1978, 30 min, 35 mm, s/w, Deutsch
**Regie:** Roland Emmerich, Johannes Fopp, Bernhard Wagner, Markus Bräutigam, Orly Toren, Toni Sulzbeck, Wolfram Paulus, Ulrich Möller, Ulrich Limmer, Dietrich Lange, Lutz Konermann, Mika Kaurismäki **Kostüme:** Orly Toren **Produktionsleitung:** Toni Sulzbeck **Produktionsfirma:** Hochschule für Fernsehen und Film München

---

### HOUNG

Spielfilm, Bundesrepublik Deutschland 1980, 15 min, 16 mm, s/w, Deutsch
**Drehbuch/Schnitt/Regie:** Wolfram Paulus **Regieassistenz:** Ute Wieland **Kamera:** Mika Kaurismäki **Kameraassistenz:** Christoph Fromm **Ton:** Ulrich Limmer **Tonassistenz:** Toni Sulzbeck **Aufnahmeleitung:** (?) Thorbauer **Produktionsfirma:** Hochschule für Fernsehen und Film München **Darsteller:innen:** Lisabeth Walchofer, Thoma Weiß, Wast Obereben
**Uraufführung:** Filmfestival Krakau 1980

---

### KOMMEN UND GEHN

Spielfilm, Bundesrepublik Deutschland 1980, 18 min, 16 mm, s/w, Deutsch
**Drehbuch/Schnitt/Regie:** Wolfram Paulus **Kamera:** Mika Kaurismäki **Ton:** Manfred Banach **Aufnahmeleitung:** Klaus Posani, Robert Stadler **Produktionsfirma:** Hochschule für Fernsehen und Film München **Darsteller:innen:** Margret Niel (Margret), Joe Berghold (Bertl), Gunther Hofmeister (Lechner), Mario Schwarz (Lechners Begleiter), Katharina Kaiserseder (Lechners Freundin), Gogi Hauch (Margrets Freundin), Hermann Peseckas (Taxifahrer)
**Uraufführung:** Österreichische Filmtage Kapfenberg 1980

### WOCHENEND

Spielfilm, Bundesrepublik Deutschland 1981, 31 min, 35 mm, s/w, Deutsch
**Drehbuch/Schnitt/Regie:** Wolfram Paulus **Regieassistenz:** Markus Bräutigam **Script:** Hannes Fopp **Kamera:** Lutz Konermann **Kameraassistenz:** Maria Knilli **Ton:** Manfred Banach, Dagmar Knöpfel **Licht/Bühne:** Matthias Zscheile **Aufnahmeleitung:** Michi Viehhauser **Produktionsleitung:** Ulrich Möller **Filmförderung:** Land Salzburg **Produktionsfirma:** Hochschule für Fernsehen und Film München **Darsteller:innen:** Albert Paulus (Franz Biberger), Manfred Gratz (Bartl), Andreas Gruber (unbekannte Rolle), Waltraud Spannbauer (Thres), Walter Oczlon (Hausteiner), Michi Viehauser (Bundesheerler), Sepp Gschwandtl (Bundesheerler), Max Huttegger (Bundesheerler), Michi Aichhorn (Bundesheerler), Barbara Erlmoser, Fritz Erlmoser, Fritz Rohrmoser, Genoveva Neureuther, Maria Reiterbauer, Felix Diess, Anna Prommegger, Walter Mooslechner, Charlie Viehhauser
**Uraufführung:** Internationale Hofer Filmtage 1981
**Erstausstrahlung:** NDR/RB/SFB, 21.5.1983, 22.50 Uhr
**Auszeichnungen:** Förderpreis der Abendzeitung München 1981; Österreichischer Förderpreis für Filmkunst 1985
**Alternativtitel:** WEEKEND

---

### LÄNDLICHE IDYLLE – EINE ILLUSION?

Dokumentarfilm, Österreich 1983, 24 min, 16 mm, Farbe, Deutsch
**Regie:** Wolfram Paulus **Drehbuch:** O. P. Zier **Kamera:** Dieter Gessl, Erwin Janka **Ton:** Wolfgang Wildsche **Schnitt:** Cordula Schurich **Produktionsfirma:** ORF Salzburg
**Erstausstrahlung**: FS 1, 29.5.1983, 19.00 Uhr

---

### LIEBER KARL

Spielfilm, Bundesrepublik Deutschland/Österreich 1984, 85 min, Drehformat: 35 mm, Verleihformat: 35 mm, Farbe, Deutsch
**Regie:** Maria Knilli **Drehbuch:** Maria Knilli, Wolfram Paulus **Kamera:** Klaus Eichhammer **Ton:** Fritz Baumann **Musik:** Marran Gosov **Schnitt:** Maria Knilli, Fritz Baumann **Ausstattung:** Mario Sedlmeier **Kostüm/Maske:** Katrin Gutberlet **Produktion:** Peter Voiss **Produktionsfirmen:** Voissfilm – Peter Voiss Filmproduktion (München), BR, ORF **Darsteller:innen:** Ulrich Reinthaller (Karl), Hans Brenner (Vater), Krista Stadler (Mutter), Elisabeth Prohaska (Hilde), Rudolf Wessely (Kubelka), Walter Prettenhofer (Bastian), Karl Friedrich (Heimleiter), Vitus Zeplichal (Psychologe), Gertie Pall (Frau Reisenberger), Herbert Rohm (Arzt), Nico Seul (Hansi), Oliver Stern

(Betrunkener), Johannes Kirchlechner (Student), Wolfram Paulus (Assistent), Karl Schippl (Schachspieler), Georg Klivinyi und die Romeos, Daniel Olbrychski (Lehrer)
**Uraufführung:** Österreichische Film Tage Wels 1984
**Erstausstrahlung:** ARD, 25.4.1988, 23.00 Uhr; FS 1, 22.8.1988, 22.00 Uhr
**Auszeichnungen:** Sonderpreis, Max-Ophüls-Preis 1985; Filmband in Gold für die beste Regie, Deutscher Filmpreis 1985; Regiepreis, Festival International du Jeunesse Laval 1985; Filmpreis, Stadt München 1985; Prädikat »besonders wertvoll«, Filmbewertungsstelle Wiesbaden 1985
**Alternativtitel:** DEAR KARL, QUERIDO KARL

---

## HEIDENLÖCHER

Spielfilm, Österreich/Bundesrepublik Deutschland 1986, 96 min, Drehformat: 16 mm, Verleihformat: 35 mm, s/w, Deutsch
**Drehbuch/Schnitt/Regie:** Wolfram Paulus **Kamera:** Wolfgang Simon **Ton:** Michael Etz **Musik:** Bert Breit **Ausstattung:** Christoph Kanter **Kostüm:** Barbara Langbein **Maske:** Karin Gutberlet, Ingrid Beuch **Produktionsleitung:** Reinhard Stegen **Produktion:** Monika Maruschko, Peter Voiss **Produktionsfirmen**: Marwo-Film (Wien), Voissfilm – Peter Voiss Filmproduktion (München)
**Filmförderung:** Österreichischer Filmförderungsfonds, Kuratorium junger deutscher Film, Bundesministerium des Innern, Bayerische Filmförderung **Fernsehbeteiligung:** BR, ORF (Film/Fernseh-Abkommen) **Verleih:** Filmladen (Wien), Filmverlag der Autoren (München)
**Darsteller:innen:** Florian Pircher (Santner), Albert Paulus (Ruap), Helmut Vogel (Jacek), Matthias Aichhorn (Dürlinger), Rolf Zacher (Aufseher), Claus-Dieter Reents (Gestapo-Mann), Maria Aichhorn (Frau Dürlinger), Gerta Rettenwender (Frau Santner), Joanna Madej (Agnes), Franz Hafner (Forstmeister), Doris Kreer (Lisabeth), Dariusz Polanski (Festl), Piotr Firackiewicz (Kowal), Hans-Jörg Unterkrainer (Weißbauer), Jürgen Bretzinger (2. Gestapo-Mann), Günther Nixdorf (2. Aufseher), Walter Oczlon (Fronturlauber), Milena Opalski (Polin), Barbara Reitter (Polin), Marzena Krupinski (Polin)
**Uraufführung:** Internationale Filmfestspiele Berlin 1986, Wettbewerb
**Österreichische Erstaufführung:** Volksschule Großarl, 28.2.1986
**Erstausstrahlung:** FS 1, 20.11.1989, 23.05 Uhr; ARD, 19.3.1990, 23.00 Uhr
**Auszeichnungen:** Beste Kamera, Deutscher Filmpreis 1986; Regienachwuchspreis, Bayerischer Filmpreis 1986; Goldenes Einhorn, Alpinale Bludenz 1986; Wiener Filmpreis, Viennale 1987; Prädikat »besonders wertvoll«, Filmbewertungsstelle Wiesbaden 1985
**Alternativtitel:** HIDEOUTS, LA VALLE TRANQUILLA

## NACHSAISON

Spielfilm, Österreich/Bundesrepublik Deutschland 1988, 85 min, Drehformat: 35 mm, Verleihformat: 35 mm, Farbe, Deutsch
**Regie/Schnitt:** Wolfram Paulus **Drehbuch:** Wolfram Paulus, Ulli Neulinger **Kamera:** Christian Berger **Ton:** Fritz Baumann **Musik:** Bert Breit **Ausstattung:** Christoph Kanter **Kostüm:** Erika Navas **Maske:** Traute Koller **Produktionsleitung:** Monika Maruschko **Herstellungsleitung:** Peter Voiss **Produktionsfirmen:** Marwo-Film (Wien), Voissfilm – Peter Voiss Filmproduktion (München)
**Filmförderung:** Österreichischer Filmförderungsfonds, Bayerische Filmförderung, Bundesministerium des Innern
**Fernsehbeteiligung:** ORF (Film/Fernseh-Abkommen), BR **Verleih:** Marwo-Film (Wien) **Darsteller:innen:** Albert Paulus (Lenz), Günther-Maria Halmer (Fussek), Mercedes Echerer (Tänzerin), Daniela Obermeir (Lisbeth), Michael Reiter (Walter), Claus Homschak (Vater Roth), Joanna Paulus (Alina), Marika Green (Wally), Simon Paulus (David), Michael Miensopust (Brunner), Eva Hochleitner (Frau Pokorny), Martin Weinek (Hotelboy), Nazim Saad (Araber), Babak Mohammadi (Dolmetsch), Brigitte Kendlbacher (Birgit), Andrea Solti (Kathy), Wolfgang Trojan (Schalterbeamter), Carol Simpson (Rezeptionistin), Alfred Winter (Bankdirektor), Irmgard Paulus-Pietsch (Kundin)
**Uraufführung:** Das Kino Salzburg, 10.6.1988
**Erstausstrahlung:** FS 1, 24.9.1990, 22.10 Uhr
**Auszeichnungen:** Sonderpreis für Albert Paulus, Fête de Cinéma Genève 1988
**Alternativtitel:** OFF SEASON, BASSA STAGIONE, FUORI STAGIONE, ARRIÈRE-SAISON

---

## DIE MINISTRANTEN

Spielfilm, Bundesrepublik Deutschland/Österreich 1990, 84 min, Drehformat: 35 mm, Verleihformat: 35 mm, Farbe, Deutsch
**Drehbuch/Regie:** Wolfram Paulus **Kamera:** Volker Tittel **Ton:** W. D. Peters-Vallerius **Musik:** Bert Breit **Schnitt:** Wolfram Paulus, Ortrun Bauer **Kostüm:** Erika Navas **Maske:** Traute Koller **Produktionsleitung:** Peter Leidenfrost
**Herstellungsleitung:** Janusch Kozminski **Produktion:** Angelika Weber, Michael Wolkenstein **Produktionsfirmen:** Hermes Film (München), Infratel-Filmproduktion (Wien)
**Filmförderung:** Österreichischer Filmförderungsfonds, Bundesministerium des Innern, Bayerisches Filmförderungsprogramm **Fernsehbeteiligung:** ORF (Film/Fernseh-Abkommen), BR **Verleih:** Constantin Film (Wien)
**Darsteller:innen:** Christoph Schnell (Pauli), Gerald Bachler (Sepp), Nikolaus Dobrowolsky (Mescht), Stefan Steger (Bartl), Franz Brandauer (Stoff), Petra Obinger (Maria), Bernd Ludl (Hausteiner), Johannes Thannheiser



HEIDENLÖCHER



NACHSAISON



DIE MINISTRANTEN



FAHRT IN DIE HAUPTSTADT

(Pfarrer), Martin Abram (Kooperator), Siglinde Aicher, Mathias Aichhorn, Anton Baier, Christoph Bauer, Johann Bogensperger, Bernhard Eschbacher, Hannes Gappmaier, Klaus Geisler, Gregor Gfrerer, Manfred Gruber, Bernhard Hammer, Cilla Hauser, Ewald Hirscher, Markus Holzer, Maria Holzer, Traudi Holzer, Christoph Karner, Bernhard Koch, Oliver Koch, Nici Kraft, Christian Krenmayer, Leonhard Kreuzberger, Mathias Kronreif, Berta Lainer, Stefan Lanschützer, Bettina Leidl, Martin Lercher, Kurti Loipold, Michael Mooslechner, Barbara Moser, Franz Josef Moser, Michael Moser, Sahra Moser, Christian Notdurfter, Clementine Obermoser, Jürgen Pfingstel, Gerhard Proneber, Seppi Proneber, Joseph Rieger, Martin Ronacher, Gottlieb Rössler, Harald Scherz, Michael Schiel, Wolfgang Steinberger, Bernhard Steiner, Christoph Stierle, Gottfried Topferer, Peter Wanger, Anton Wechselberger, Josef Windhofer, Alexander Zaunschirm
**Uraufführung:** Filmfest München 1990
**Erstausstrahlung:** ARD, 17.4.1992, 17.05 Uhr; FS 1, 19.4.1992, 20.15 Uhr

---

## FAHRT IN DIE HAUPTSTADT

Spielfilm, Österreich/Deutschland 1992, 87 min, Super 16, Farbe, Deutsch
**Drehbuch/Regie:** Wolfram Paulus **Kamera:** Hans Selikovsky **Ton:** Johannes Paiha, Johann Dietrich **Schnitt:** Uschi Erber, Wolfram Paulus, Sabine Hrdy **Ausstattung:** Gerhard Janda **Kostüm:** Claudia Bobsin, Waltraut Freitag **Maske:** Adolf Uhrmacher **Produktionsleitung:** Dieter Limbek **Herstellungsleitung:** Robert Siepen **Produktionsfirmen:** ORF, BR, hergestellt von Schönbrunn Film (Wien) **Darsteller:innen:** Christine Mayr (Lisbeth), Fred Stillkrauth (Stranger), Heinrich Strobele (Unterrainer), Michael Gampe (Galeriebesitzer), Dietrich Hollinderbäumer (Herr Blumschein), Andreas Steppan (Dr. Stöckl), Johanna Mertinz (Frau Blumschein), Mercedes Echerer (Caroline), Händl Klaus (Hubert), Kurt Radlecker (Dr. Kwizda), Gerhard Zemann (Hofrat Seeger), Hubert Berger, Günther Essl, Peter Faerber, Arno Fischbacher, Ansgar Haag, Helmut Haidacher, Leo List, Josef Pittl, Michael Scherff, Helga Scheidl, Peter Sternberg, Susanna Szameit, Annemaria Wagner, Claudia Ziegler
**Erstausstrahlung:** FS 1, 4.1.1992, 20.15 Uhr; ARD, 27.3.1993, 14.15 Uhr
**Auszeichnungen:** Erich-Neuberg-Preis 1993

## FIGURE IN DISTORTION

Experimentalfilm, Österreich 1992, 18 min, s/w, MII, nur Musik
**Regie:** Wolfram Paulus **Choreografie:** Meg Stuart **Kamera:** Chiel van der Kruit **Musik:** Hahn Rowe **Schnitt:** Wolfram Paulus, Chiel van der Kruit **Produktionsleitung:** Manuela Strihavka **Produktion:** Meg Stuart, Wolfram Paulus **Produktionsfirmen:** Szene (Salzburg), Kulturges.m.b.H. Spot (Salzburg) **Darstellerin:** Meg Stuart
**Uraufführung**: Festival Tanz: Salzburg, 24.10.1992
**Erstausstrahlung:** ORF 2, 11.12.1992, 23.35 Uhr

---

## NEUE WAHRZEICHEN HAT DIE STADT …

Dokumentarfilm, Österreich 1993, 25 min, MII, Farbe, Deutsch
**Regie:** Wolfram Paulus **Kamera:** Ulrike Halmschlager **Ton:** Wolfgang Haberl **Schnitt:** Michael Trinka **Licht:** Christian Czech **Aufnahmeleitung:** Manuela Strihavka **Redaktion:** Kurt Liewehr **Produktionsfirma:** ORF Salzburg
**Erstausstrahlung:** ORF 2, 26.10.1993, 18.30 Uhr

---

## ZUG UM ZUG

Spielfilm in zwei Teilen, Österreich 1994, Teil 1: 85 min, Teil 2: 81 min, Super 16, Farbe, Deutsch
**Regie:** Wolfram Paulus **Drehbuch:** Regina Aster **Kamera:** Walter Kindler **Ton:** Johannes Paiha **Musik:** Bert Breit **Schnitt:** Brigitta Tauchner **Ausstattung:** Herwig Libowitzky **Kostüm:** Barbara Langbein **Maske:** Claudia Herold **Produktionsleitung:** Josef Koschier **Herstellungsleitung:** Kurt J. Mrkwicka **Produktionsfirmen:** ORF, hergestellt von MR Film Kurt Mrkwicka (Wien) **Darsteller:innen:** Fritz Egger (Hias), Bettina Redlich (Miaz), Walter Sachers (Sepp), Händl Klaus (Hiasi), Martin Walch (Hansl), Dietmar Mössmer (Loisnbauer), Peter Pikl (Pfarrer), Willi Höller (Postmeister), Daniela Obermeir (Wirtin), Renate Lebesmühlbacher (Resl), Herb Andress (US-Officer), Reinhold Tritscher (Fred), Robert Pienz (Schurl), Wolfgang Mair (alter Knecht), Peter Scholz (Bachler), Margit Lindbichler (Freds Mutter), Charly Rabanser (Groißn), Johann Stadler (Seitler), Andreas Pühringer (Sagmüllner), Anton Leobacher (Gendarm), Josef Koschier (Hoteldirektor), Klaus Weber (Förster), Wolfgang Müllner (Viehhändler), Fritz Goblirsch (Morgenstern), Peter Sternberg, Thomas Landl, Walter Anichhofer, Bernhard Kraliceck, Theresa Baumgartner, Cornelia Bauer
**Uraufführung:** Film Fest Wels 1994
**Erstausstrahlung:** ORF 1, 14.8.1994, 21.00 Uhr (Teil 1); 15.8.1994, 21.20 Uhr (Teil 2)

## DU BRINGST MICH NOCH UM

Spielfilm, Österreich 1994, 94 min, Drehformat: 35 mm, Verleihformat: 35 mm, Farbe, Deutsch
**Drehbuch/Schnitt/Regie:** Wolfram Paulus **Kamera:** Wolfgang Simon **Ton:** Johannes Paiha **Musik:** Peter Valentin **Ausstattung:** Alois Ellmauer, Fritz Krennmüller **Kostüm:** Vasitti Magnus **Maske:** Christine Perlinger **Produktionsleitung:** Eva Hennigs **Produktion:** Josef Koschier **Produktionsfirmen:** SK-Film- und Fernsehproduktion (Salzburg) in Kooperation mit MR Film Kurt Mrkwicka (Wien) **Filmförderung:** Österreichischer Filmförderungsfonds, Wiener Filmfinanzierungsfonds, Land Salzburg, Stadt Salzburg **Fernsehbeteiligung:** ORF (Film/Fernseh-Abkommen) **Verleih:** Stadtkino Filmverleih (Wien), wild ok film (Berlin)
**Darsteller:innen:** August Zirner (Simon Halm), Gabriela Benesch (Anette Halm), Katja Flint (Helga Thaler), Georg Schuchter (Helmut Thaler), Nino Kratzer (Alois Halm), Thomas Kristmann (Lollo Halm), Theresa Perrer (Theresa Thaler), Ferdinand Pfleger (Jakob Thaler), Ute Cremer (Mutter von Helga), Louise Martini (Helgas Schwiegermutter), Edd Stavjanik (Schuldirektor), Herbert Fux (Künstler), Bianca Maria Schwarz (Katharina, Anettes Freundin), Klaus Martin Heim (cholerischer Nachbar), Hubert Berger (Simons Onkel), Stefan Paryla-Raky (Schedivy), Julia Gschnitzer (Tante Ilse), Edwina Vielhaber (Babette, Au-pair), Stascha Banjac (Juliette, Au-pair), Suzanna Szameit (Kindergartenleiterin), Katharina Schnöll (Kindergärtnerin), Charly Rabanser (Polizist I), Reinhold Tritscher (Polizist II), Peter von Sabransky (Kriminalbeamter), Curth Anatol Tichy (Polizeiarzt), Nina Schopka (Barmädchen), Andrea Patricia Autherith (Arzthelferin), Manuela Strihavka (Verlobte von Schedivy), Cornelia Folin (Schulmädchen), Anna Zirner (Schulmädchen mit Brille), Gustav W. Haderlein (Ober), Katharina Achammer (Krankenschwester), Edwin Steinitz (Postbote)
**Uraufführung:** Internationale Filmfestspiele Venedig 1994, Reihe Sonderveranstaltungen (Eventi Speciali)
**Österreichische Erstaufführung:** Diagonale Salzburg 1994
**Erstausstrahlung:** ORF 2, 29.6.1996, 20.15 Uhr
**Alternativtitel:** YOU'RE DRIVING ME CRAZY, MI FAI MORIRE, TU MI UCCIDI ANCORA

---

## LA VIE, C'EST CONTAGIEUX – BEOBACHTUNGEN BEI DEN PROBEN MIT JEAN BABILÉE

Dokumentarfilm, Österreich 1994, 24 min, Betacam, Farbe, Französisch/Englisch
**Kamera/Ton/Regie:** Wolfram Paulus **Choreografie:** Editta Braun **Musik:** Peter Valentin **Licht:** Albert Haderer **Kostüm:** Editta Braun **Produktionsfirma:** Szene (Salzburg) **Darsteller:innen:** Jean Babilée, Georg Blaschke, Editta Braun, Eva Holz-Dahrenstaedt, Eva Forstenlechner
**Uraufführung:** wahrscheinlich im März 1994 nach einer Aufführung von Editta Brauns Stück *La vie, c'est contagieux*

---

## DIE EIGENART DER STILLE

Experimentalfilm, Österreich 1995, 3 min, MII, Farbe, Deutsch
**Regie:** Wolfram Paulus **Text:** Wolfgang Wenger **Kamera:** Dieter Gessl **Schnitt:** Michi Oberleitner **Redaktion:** Katharina Müller-Uri, Manuela Strihavka, Siegbert Stronegger **Produktionsfirmen:** ORF Salzburg, IG Autoren/Salzburger Autorengruppe **Darsteller:innen:** Mella Blazovich (Frau), Reinhold Rüdiger (Mann)
**Erstausstrahlung:** ORF 2, 25.10.1995, 19.00 Uhr (als Beitrag von SALZBURG HEUTE)

---

## EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN

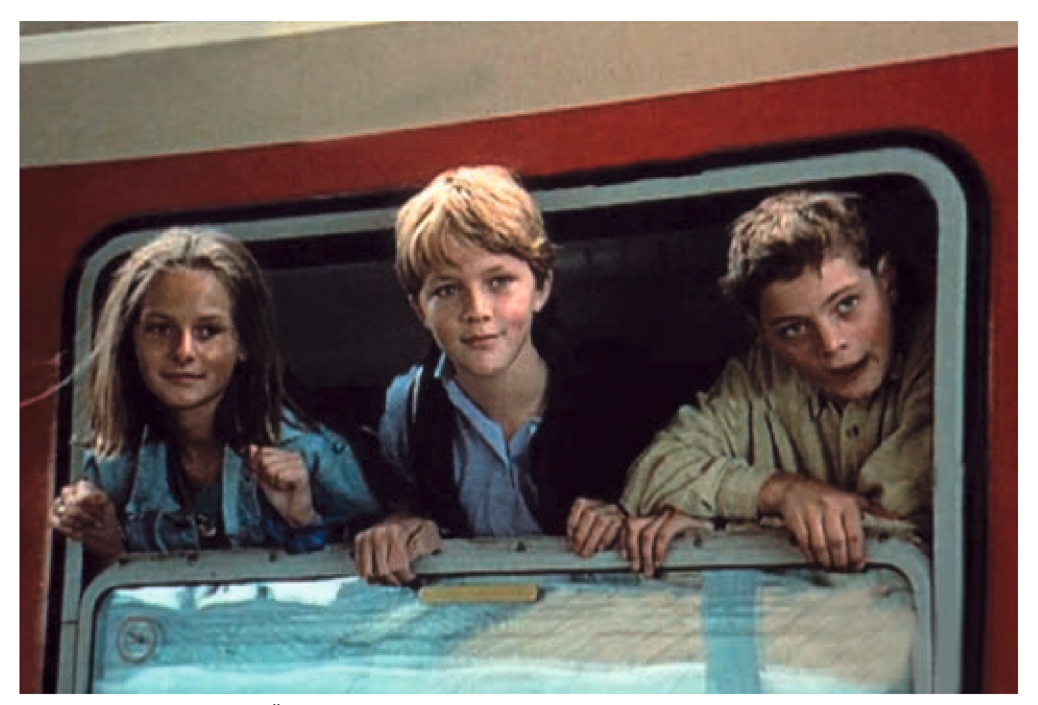
Spielfilm, Österreich 1996, 67 min, Drehformat: Beta SP, Verleihformat: 35 mm, Farbe, Deutsch
**Regie:** Wolfram Paulus **Drehbuch:** Wolfram Paulus, Wolfgang Haberl, Georg Aigner, Sandra Haas, Hannes Hasenauer, Florian Herzog, Florian Hinterseer, Anna Persterer, Claudia Schmiderer, Michael Schmiderer **Kamera:** Jerzy Palacz **Ton:** Bernhard Schmid **Musik:** Hubert von Goisern **Schnitt:** Wolfram Paulus, Wolfgang Haberl **Ausstattung:** David Unterberg **Kostüm/Maske:** Andrea Patricia Autherith **Produktion:** Josef Koschier **Produktionsfirma:** SK-Film- und Fernsehproduktion (Salzburg) im Auftrag von Leoganger Kinder Kultur **Verleih:** Einhorn-Film (Nenzing), Movienet Film (München)
**Darsteller:innen:** Philipp Prandstätter (Hannes), Judith Feldner (Kathi), Georg Aigner (Joschi), Martin Abram (Lehrer Schwaiger), Werner Friedl (Buschauffeur), Ilse Hanel (Oma), Walter Anichhofer (Polizist I), Hans Nußbaumer (Polizist II), Rudolf Zacher (Dieb Henry), Leonhard Berchtold (Wolfgang), Michael Perwein (Musterschüler), Petra Wagner (Politesse), Andrea Gandler (eine Mutter), Ingrid Hermanseder (junge Frau), Nina Schopka (Burger-Verkäuferin), Annemarie Schweighofer (Fleischverkäuferin), Christian Sattlecker (Ticket-Verkäufer), Charly Rabanser (Taxifahrer), Hannes Kirchmayr (Stadionordner), Jurek Milewski (Museumwärter), Amelie Höring (Fremdenführerin), Charly Gruber (Brauereiangestellter), Walter Ratt (Rezeptionist), Michael Bilic (Ganove), Wolfgang Mitterbach (Radio-Sportreporter), Annette Mäser (Reporterin), Chiel van der Kruit (Sport-Kameramann), Otto Konrad (Tormann Casino Salzburg), Heimo Pfeiffenberger (Stürmer Casino Salzburg), Fanclub des SV Casino Salzburg, Patricia Bauer, Frederic Bayer, Karin Friedle, Magdalena



ZUG UM ZUG



DU BRINGST MICH NOCH UM



EIN RUCKSACK VOLLER LÜGEN



RENNLAUF

Hartl, Heidi Häusl, Bernd Hirschbichler, Christina Höck, Bernhard Koschier, Sandra Oberlader, Stefanie Peßentheiner, Bernhard Riedlsperger, Andrea Sandner, Simon Sandner, Katrin Wenger, Nicole Zehentner, Norbert Zehentner
**Uraufführung:** Leoganger Kinder Kultur Tage, 27.4.1996
**Erstausstrahlung:** ORF 1, 21.5.1998, 8.55 Uhr
**Alternativtitel:** A BACKPACK FULL OF LIES; LITTLE KIDS, BIG TROUBLE

---

## DAS HAUS, SEIN KOCH, SEIN KELLNER UND DER GAST – SIEBEN SALZBURGER GASTSTÄTTEN IM PORTRAIT

Dokumentarfilm, Österreich 1997, 25 min, Digital Betacam, Farbe, Deutsch
**Regie:** Manuela Strihavka, Wolfram Paulus **Idee:** Theresia Hollerweger **Kamera:** Peter Penz **Ton:** Judith Pfahnl **Schnitt:** Herbert Gerner **Aufnahmeleitung:** Mella Blazovich **Produktionsleitung:** Thomas Huspek **Produktionsfirmen:** ORF Salzburg, hergestellt von degn-film (Salzburg)
**Erstausstrahlung:** ORF 2, 9.3.1997, 18.30 Uhr

---

## RENNLAUF

Spielfilm, Österreich 1997, 91 min, Super 16, Farbe, Deutsch
**Drehbuch/Regie/Schnitt:** Wolfram Paulus
**Kamera:** Hans Selikovsky **Ton:** Hubert Siebenhofer
**Musik:** Peter Valentin **Ausstattung:** Maria Gruber **Kostüm:** Andrea Patricia Autherith
**Maske:** Hannelore Uhrmacher, Marco Zenatti **Produktionsleitung:** Otto Boris Dworak **Produktion:** Josef Koschier **Produktionsfirmen:** ORF, hergestellt von SK-Film- und Fernsehproduktion (Salzburg) **Darsteller:innen:** Johanna Wölfl (Andrea), Franka Potente (Alice), Fritz Egger (Herbert), Ludwig Dornauer (Mühltaler), Dietmar Mössmer (Danninger), Barbara Demmer (Vroni), Martin Walch (Georg), Harald Posch (Toni), Traude Gmeinböck (Mutter), Peter Pikl (Vater), Tom Rakuscha (Konditionstrainer), Katrin Grumeth (Britta), Monika Bujinski (Michi), Susi Stach (Cilli), Charly Rabanser (Teamarzt), Peter Scholz (Gensbichler), Gerhard Peilstein (Hinterberger), Roland E. Silbernagl (Service-Mann I), Heiko Ruprecht (Service-Mann II), Gerda Huber-Krauthauf (Roswitha), Martin Weinek (Reporter), Martin Löschberger (Pfarrer), Rupert Buchsteiner (Hüttenwirt), M. Brunhuemer (Vater von Alice), Ulrike Schwarz (TV-Reporterin), Jan van der Brugge (US-Platzsprecher), Derrick Simmons (Taxifahrer NY), Brigitte Pranieß (Rennläuferin), Ilona Schörghofer (Rennläuferin), Brigitte Brandauer (Rennläuferin), Andrea Kaltenberger (Rennläuferin), Elfriede Ladreiter (Rennläuferin), Susanne Berger (Rennläuferin), Ingrid Salvenmoser (Renn-Double), Elfi Eder (Renn-Double), Karin Köllerer (Renn-Double), Sabine Egger (Renn-Double), Veronika Kapaurer (Renn-Double), Sonja Nef (Renn-Double), Natasa Bokal (Renn-Double)
**Uraufführung:** Kultursaal Flachau, 29.11.1997
**Erstausstrahlung:** ORF 1, 6.12.1997, 21.00 Uhr; 3sat, 7.4.1998, 20.15 Uhr

---

## DIE UNBESTECHLICHE – FOLGE 5: RECHT IST TEUER

Fernsehserie in acht Teilen, Deutschland 1998, Farbe, Deutsch
**Regie:** Wolfram Paulus **Drehbuch:** Ursula Wolters, Ralph Werner **Kamera:** Axel Henschel **Ton:** Martin Müller
**Musik:** Neumi Neumann **Ausstattung:** Ulrich Vetter
**Kostüm:** Elke Meta Müller **Produktionsleitung:** Patrick Brandt **Herstellungsleitung:** Nina B. Busch **Produktionsfirma:** Corona Film im Auftrag von SAT.1 **Darsteller:innen:** Maja Maranow (Sylvia Brant), Martin Benrath (Franz Teuscher), Klaus Herm (Georg Engel), Maria Körber (Evchen Engel), Katja Rupé (Baronin Tannhäuser), Jenni Stiebel (Katrin Brant), Gerd Preusche (Bernheim), Florian Martens (Thomas Rönnfeld), Marion Mitterhammer (Anja Busch)
**Erstausstrahlung:** SAT.1, 25.3.1998, 22.15 Uhr

---

## DIE UNBESTECHLICHE – FOLGE 6: SEITENSPRUNG

Fernsehserie in acht Teilen, Deutschland 1998, Farbe, Deutsch
**Drehbuch/Regie:** Wolfram Paulus **Kamera:** Axel Henschel
**Ton:** Martin Müller **Musik:** Neumi Neumann **Ausstattung:** Ulrich Vetter **Kostüm:** Elke Meta Müller **Produktionsleitung:** Patrick Brandt **Herstellungsleitung:** Nina B. Busch
**Produktionsfirma:** Corona Film im Auftrag von SAT.1
**Darsteller:innen:** Maja Maranow (Sylvia Brant), Martin Benrath (Franz Teuscher), Klaus Herm (Georg Engel), Maria Körber (Evchen Engel), Jenni Stiebel (Katrin Brant), Josef Bilous (Kantor), Florian Martens (Thomas Rönnfeld), Andrea Eckert (Andrea Klier), Antje Schmidt (Monika)
**Erstausstrahlung:** SAT.1, 1.4.1998, 21.15 Uhr

---

## DER SCHATZ, DER VOM HIMMEL FIEL

Spielfilm, Österreich 1999, 84 min, Drehformat: Super 16, Verleihformat: 35 mm, Farbe, Deutsch/Türkisch
**Regie:** Wolfram Paulus **Drehbuch:** Wolfram Paulus, Wolfgang Haberl **Kamera:** Hans

Selikovsky **Ton:** Mohsan Nasiri **Musik:** Serdar Ateser, Andy Baum **Schnitt:** Adi Wallisch **Ausstattung:** Haluk Ünlü, Cagla Ormanlar **Kostüm:** Andrea Patricia Autherith **Maske:** Birgen Göktürk **Produktionsleitung:** Hamdi Döker **Produktion:** Josef Koschier **Produktionsfirma:** SK-Film- und Fernsehproduktion (Salzburg) **Filmförderung:** Österreichisches Filminstitut **Verleih:** Einhorn-Film (Nenzing), Globus-Film (Neufahrn) **Darsteller:innen:** Lisa Trischler (Lucy), Nino Kratzer (Flori), Ozan Caliskanoglu (Ali), Rolf Zacher (Henry), Heiner (Dietmar Mössmer), Ahmet Ugurlu (Ahmet), Giulio Ricciarelli (Vater), Claudia Zöhrer (Mutter), Selahattin Firat (Opa), Kutsal Kocer (Kutsal), Burhan Ince (Polizeichef), Levent Güner (Osman Bey), Selman Tuma (Flughafendirektor), Halil Ergün (Hassan), Semra Dincer (Chefstewardess), Taner Yegin (Rezeptionist), Ozan Ünlü (Autofahrer I), Tufan Karakoc (Autofahrer II), Fuat Kuyululu (Taxifahrer I), Mustafa Kocamanlar (Taxifahrer II), Serkan Dönmez (Lakai), Bahar Icli (Stewardess I), Ebru Önder (Stewardess II), Tahir Demir (Sicherheitschef), Umut Iplikcioglu (Polizist), Ahmet Dalaman (Polizist), Inan Boratay Kurt (Polizist), Taner Pehlivan (Polizist), Ali Carn Datli (Polizist), Christian Fuchs (Double Henry)
**Uraufführung:** Deutsches Kinder-Film- & Fernseh-Festival Goldener Spatz Gera 1999, Reihe Vorpremieren

---

## DER TRAUM VOM EIGENEN HAUS

Dokumentarfilm, **Österreich** 2001, 24 min, MII, Farbe, Deutsch
**Regie:** Wolfram Paulus **Kamera:** Dieter Gessl, Bernhard Popovic **Schnitt:** Paul Stipanitz **Produktionsfirma:** ORF Salzburg
**Erstausstrahlung:** ORF 2, 14.1.2001, 18.30 Uhr

---

## REGENTAGE

Spielfilm, Österreich/Deutschland 2002, 89 min, Super 16, Farbe, Deutsch
**Regie:** Wolfram Paulus **Drehbuch:** Klaus Pieber, Michael Glawogger, Wolfram Paulus **Kamera:** Helmut Wimmer **Ton:** Johannes Paiha **Musik:** Peter Valentin **Schnitt:** Michou Hutter **Ausstattung:** Maria Gruber **Kostüm:** Martina List **Maske:** Alexandra Hutter, Tina Kern **Produktionsleitung:** Thomas Konrad **Herstellungsleitung:** Manfred Fritsch **Produktion:** Danny Krausz, Kurt Stocker **Produktionsfirmen:** ORF, BR, hergestellt von Dor Film (Wien) **Darsteller:innen:** Udo Wachtveitl (Hubert), Sissy Höfferer (Rosmarie), Marion Mitterhammer (Monica), Louise Martini (Rosmaries Mutter), Johannes Silberschneider (Hans), Hans Sigl (Bernd), Manuel Gallauner (Ferdinand), Martin Fischerauer (Thaddäus), Jan Polak (Martin), Philippa Galli (Julia), Werner Prinz (Bankvorstand), Peter Lerchbaumer (Peyerl), Karin Kienzer, Erich Padalewski, Roswitha Szyszkowitz, Hermann Schmid, Alena Baich, Hanuš Polak jr., Veronika Polly, Stefan Ortis, Adam Michalech, Martin Dvoracek, Maurizio Giambra, Petro Domenigg
**Uraufführung:** Diagonale Graz 2002
**Erstausstrahlung:** ORF 2/Das Erste, 26.6.2002, 20.15 Uhr, unter dem Titel ZWEI AFFÄREN UND NOCH MEHR KINDER
**Alternativtitel:** ZWEI AFFÄREN UND NOCH MEHR KINDER

---

## LEBEN STERBEN GLAUBEN

Dokumentarfilm, Österreich 2003, 65 min, MiniDV, Farbe, Deutsch
**Regie:** Wolfram Paulus, Eva Hager-Forstenlechner
**Interviews:** Eva Hager-Forstenlechner, Peter Arp
**Kamera/Ton:** Wolfram Paulus **Schnitt:** Roland Maislinger
**Filmförderung:** Bundeskanzleramt, Land Salzburg, Stadt Salzburg **Darsteller:innen:** Rupert Herzog, Mira Löw, Karin Berger, Anton Fink, Erika Fink
**Uraufführung:** Diagonale Graz 2003

---

## DAS 4. GEBOT

Dokumentarfilm, Österreich 2003, 49 min, MiniDV, Farbe, Deutsch
**Produktion/Regie:** Wolfram Paulus **Kamera:** Stefan Aglassinger, Sabine Steffner, Wolfram Paulus **Schnitt:** Roland Maislinger **Ton:** Carl Plötzeneder **Darsteller:innen:** Renate (?), Stefanie (?), Dieter (?), Brigitte Gross
**Uraufführung:** Diagonale Graz 2003

---

## AUGENLEUCHTEN

Spielfilm, Österreich 2004, 91 min, Drehformat: Digital Betacam, Verleihformat: 35 mm, Farbe, Deutsch
**Regie:** Wolfram Paulus **Drehbuch:** Kurt Hennrich, Wolfram Paulus, Peter Berecz, nach einer Idee von Heide Katharina Jansen **Kamera:** Wolfgang Lehner **Ton:** Roland Freinschlag **Musik:** Peter Valentin **Schnitt:** Wolfram Paulus, Roland Freinschlag **Ausstattung:** Maria Gruber **Kostüm:** Andrea Patricia Autherith **Maske:** Verena Jung **Produktionsleitung:** Peter Donke **Produktion:** Markus Fischer **Produktionsfirma:** Fischer Film (Wien) **Filmförderung:** Österreichisches Filminstitut, Land Oberösterreich **Fernsehbeteiligung:** ORF (Film/Fernseh-Abkommen) **Verleih:** Buena Vista International (Wien) **Darsteller:innen:** Dominik Leeb (Wastl), Nadja Vogel (Franziska), Andreas Pühringer (Josef), Traude Gmeinböck (Adoptivmutter), Peter Pikl (Adoptivvater), Eleonore Schmidl (Maria), Fritz Egger (Xaver), Hermine



DER SCHATZ, DER VOM HIMMEL FIEL



AUGENLEUCHTEN



MATHILDE LIEBT




DIE VERZAUBERUNG

Seidl (Schober Mitzi), Christopher Schärf (Hans), Andreas Scherer (Tischler), Alice Schneider (Frau Bauer), Hannes Huber (Oberministrant), Klaus Ortner (Drogist), Werner Brix (Tischlergang), Thomas Seiwald (Tischlergang), David Oberkogler (Tischlergang), Marie Colbin (Wastls Mutter), Barbara Aue, Wilhelm Barnabas, Fritz Bauschenberger, Theresa Bauschenberger, Silvia Dafner, Sabina Deixler, Martin Enthammer, Franz Esterbauer, Hermine Feichtenschlager, Lisa Fritz, Regina Fuchs, Elfriede Gatterbauer, Katharina Hochradl, Roland Hofbauer, Hermann Hubauer, Hans Huber, Ingrid Huber, Stefanie Hübl, Gerhard Klaffenböck, Elfriede Kreil, Martin Kreil, Doris Liebl, Barbara Macheiner, Helga Martlmüller, Martina Martlmüller, Andrea Mooslechner, Brigitta Mooslechner, Gerald Piehringer, Hermann Piehringer, Sonja Piehringer, Ernst Pöttinger, Hilde Pöttinger, Elfriede Prilhofer, Gerhard Reschenhofer, Gottfried Rettenbacher, Thomas Roithinger, Michael Russinger, Inge Schardinger, Franz Schickbauer, Peter Schleckmair, Martina Söllwagner, Georg Sporer, Hubert Sporer, Fabian Steinbach, Franziska Stelzhammer, Christian Tosch, Edeltraud Tosch, Daniela Vogel, Elfi Vogel, Kurt Vogel, Benjamin Wilhelm, David Wimmesberger, Florian Wurhofer, Yehuda Miaor, Fernanda Reis, Franziska Aigner, Stefania Amaducci, Ewa Bankowska, Eilzabeth Buchanan, Isabella Fattore, Bettina Földesi, Susanne Fritz, Kaja Janjic, Andrea Jenni, Marike Kind, Dominique Richards, Sindy Stakelbeck
**Uraufführung:** Crossing Europe Filmfestival Linz 2004
**Erstausstrahlung:** ORF 2, 27.10.2007, 11.10 Uhr

---

## MATHILDE LIEBT

Spielfilm, Deutschland 2005, 84 min, Super 16, Farbe, Deutsch
**Regie:** Wolfram Paulus **Drehbuch:** Matthias Glasner, Judith Angerbauer **Kamera:** Clemens Messow **Ton:** Gunnar Vogt **Musik:** Peter Valentin **Schnitt:** Monika Abspacher **Ausstattung:** Peter Robert Schwab **Kostüm:** Annette Reinecke-Popp **Maske:** Heidi Moser-Neumayr, Ariane Wisniewski **Produktionsleitung:** Andrea Oechsner **Produktion:** Molly von Fürstenberg, Harald Kügler **Produktionsfirmen:** Olga Film (München) im Auftrag von WDR **Darsteller:innen:** Christiane Hörbiger (Mathilde Kramer), Michael Mendl (Carlo Sturm), Elmar Wepper (Hannes Schwab), Barbara Philipp (Bea Kramer), Joana Fink-Mendl (Mascha), Kathi Leitner (Irene), Robert Joseph Bartl (Luc), Fritz Egger (Victor Schamoni), Horst A. Reichel (Kurt Kramer), Frank Röth (Valentin Kramer), Bettina Hauenschild (Helene), Martin Maria Abram (Pfarrer), Peter Pikl (Irenes Bräutigam), Michael Vogtmann (Herr König), Michael A. Grimm, Kevin Sokol, Christa Winter
**Uraufführung:** Filmfest Hamburg 2005
**Erstausstrahlung:** ORF 2/Das Erste, 26.4.2006, 20.15 Uhr

## DIE VERZAUBERUNG

Spielfilm, Deutschland 2007, 85 min, Super 16, Farbe, Deutsch
**Drehbuch/Regie:** Wolfram Paulus **Kamera:** Helmut Wimmer **Ton:** Michael Mladenovic **Musik:** Peter Valentin **Schnitt:** Susanne Hartmann **Ausstattung:** Maria Gruber **Kostüm:** Annette Reinecke-Popp **Maske:** Tatjana Luckdorf, Mia Schöpke **Produktionsleitung:** Manu S. Scheidt **Herstellungsleitung:** Maike Beba **Produktion:** Molly von Fürstenberg, Harald Kügler **Produktionsfirmen:** Olga Film (München) im Auftrag von BR, ORF, in Koproduktion mit arte **Filmförderung:** Land Salzburg **Darsteller:innen:** Katharina Müller-Elmau (Karin Fendler), Heio von Stetten (Walter Fendler), Katharina Abt (Nelly Bahr), Christoph Waltz (Dr. Helmut Bahr), Sidney Gersina (Theresa Bahr), Lena Meckel (Kathi Bahr), Henrike Kresser (Fanny Bahr), Maximilian Schulz (Ferdinand Fendler), Andreas Buntscheck (Sebastian), Werner Rom (Bauer Hias), Kathi Leitner (Bäuerin Traudl), Regina Kraml (Arzthelferin), Fritz Egger (Dr. Greil), Martin Walch (Rezeptionist), Sepp Habersatter, Hannes Hutter, Hannes Jäger, Max Steiner
**Erstausstrahlung:** ORF 2/Das Erste, 23.5.2007, 20.15 Uhr

---

## JEDER MENSCH BRAUCHT EIN GEHEIMNIS

Spielfilm, Deutschland 2010, 87 min, Super 16, Farbe, Deutsch
**Drehbuch/Regie:** Wolfram Paulus **Kamera:** Dragan Rogulj **Ton:** Peter Preuß **Musik:** Peter Valentin **Schnitt:** Susanne Hartmann **Ausstattung:** Maria Gruber **Kostüm:** Brigitta Lohrer-Horres **Maske:** Tatjana Luckdorf **Produktionsleitung:** Maike Beba **Produktion:** Sven Burgemeister **Produktionsfirma:** TV60Filmproduktion (München) im Auftrag von BR, ORF **Darsteller:innen:** Hannelore Hoger (Luise Lürzer), Joachim Dietmar Mues (Helmut Lürzer), Doris Schretzmayer (Elisabeth »Lizzy« Lürzer), Thomas Unger (Georg Lürzer), Gabriele Benesch (Christina »Christl«), Lena Dörrie (Katharina »Kathy« Lürzer), Delia Mayer (Caroline Walch), Manfred Andrae (Herr Junghans), Luca Facklam (Philipp »Fips«), Alena Baich (Agnes Lürzer), Dunja Bernatzky (Sekretärin Amelie), Fritz Egger (Edi), Johannes Flachmeyer (Alex), Raban Bieling (Sohn von Christina), Regine Lutz (Tante Irmi), Werner Friedl (Hausarzt Richard), Arthur Klemt (Freund von Elisabeth), Martin Maria Abram (Vittorio Davide)
**Erstausstrahlung:** Das Erste, 6.1.2010, 20.15 Uhr; ORF 2, 8.12.2010, 22.25 Uhr

## BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES

Spielfilm, Österreich/Deutschland/Rumänien 2012, 85 min, Drehformat: 35 mm, Verleihformat: DCP, Farbe, Deutsch
**Drehbuch/Regie:** Wolfram Paulus **Kamera:** Tudor Mircea **Ton:** Dietmar Zuson **Musik:** Hannes M. Schalle **Schnitt:** Cordula Werner **Ausstattung:** Dan Toader **Kostüm:** Svetlana Mihailescu **Maske:** Miruna Panaitescu **Produktionsleitung:** Maja Wieser Benedetti **Herstellungsleitung:** Alexander Koschier **Produktion:** Josef Koschier **Produktionsfirmen:** SK-Film- und Fernsehproduktion (Salzburg), Libra Film Productions (Bukarest), Pinguin Film (Berlin), BR, in Zusammenarbeit mit Beta Film (Oberhaching) **Filmförderung:** Österreichisches Filminstitut, Filmstandort Austria, Land Salzburg
**Fernsehbeteiligung:** ORF (Film/Fernseh-Abkommen)
**Verleih:** Luna Filmverleih (Wien), Globus-Film (Neufahrn)
**Darsteller:innen:** Lorenz Willkomm (Alex), Johannes Nussbaum (Ferry), Udo Samel (Chorleiter Hofmann), Daniela Nane (Helenka), Benedikt Hösl (Ben), Franziska Weisz (Ferrys Mutter), Susanne Lothar (Alice Hoffmann), Bernhard Schir (Gauleiter), Fanny Krausz (Rosa), Charlotte Schwab (Frau Wolff), Johannes Terne (Herr Wolff), Adrian Ancuta (Fiala), Hary Prinz (Seeber), Rolf Zacher (Janosch), Rudy Rosenfeld (Hawlicek), Franz Froschauer (Gestapo-Mann), Fritz Egger (Rommel), Felix Jancik (Spindel-Hannes), Anna Neata (Helga), Monica Ghiuta (Helenkas Mutter), Johanna Adam (Hannah), Catalin Adrian Iova (Lama), Ionut Silvia Mircescu (Gama), Ion Cosma (Gendarm Fiala), Lucian Nutu (Geschäftsführer Hotel), Mircea Nicola (Hausmeister Hotel Hirscher), Esther Hassfurther (Chorleiterin), Marian Simion (1. Partisane), Cosmin Sofron (2. Partisane), Suciu Alexandru Dan (Marcel), Afrodita Androne (Animierdame), Adrian Stefan (Adjutant), Lacramioara Iuliana Dumitru (Krankenschwester), Molnar »Keeske« Levente (Stollenwart), Daniela Butusina (NSV-Dame), Petre Jarcu (Hugo), Ciprian Chirita (Leo), Andrei Busca (Heinz)
**Uraufführung:** Deutsches Kinder-Medien-Festival Goldener Spatz Gera/Erfurt 2012, Wettbewerb Kino-TV, unter dem Titel UNSERE GROSSE ZEIT
**Erstausstrahlung:** ORF 2, 16.11.2014, 23.11 Uhr; BR, 17.1.2015, 20.15 Uhr
**Auszeichnung:** Lobende Erwähnung, Deutsches Kinder-Medien-Festival Goldener Spatz Gera/Erfurt 2012
**Alternativtitel:** UNSERE GROSSE ZEIT, OUR BIG TIME, FRIENDS FOREVER, FRATII DE CRUCE

## ARIADNE FÜR DIE ZUKUNFT – DIE LETZTE TAT DES GERARD MORTIER IN SALZBURG

Dokumentarfilm, Österreich 2016, 40 min, MiniDV, Farbe, Deutsch
**Kamera/Ton/Schnitt/Produktion/Regie:** Wolfram Paulus **Darsteller:innen:** Gerard Mortier, Anna Viebrock, Susan Graham, Natalie Dessay, Diana Damrau, Jossi Wieler, Sergio Morabito, Christoph von Dohnányi
**Uraufführung:** Fest zur Eröffnung der Salzburger Festspiele, Kapitelplatz, Salzburg, 23.7.2016
**Erstausstrahlung:** ORF 3, 14.8.2016, 23.20 Uhr
**Alternativtitel:** ARIADNE FÜR DIE ZUKUNFT – GERARD MORTIER IN SALZBURG

---

## FACES

Dokumentarfilm, Österreich 2016, 33 min, digitales Video/AVCHD, Farbe, Deutsch
**Drehbuch/Kamera/Ton/Produktion/Regie:** Wolfram Paulus **Sendungsverantwortung:** Manuela Strihavka
**Produktionsfirmen:** (keine Angabe) in Kooperation mit ORF 3
**Uraufführung:** Festakt Salzburg 2016 – 200 Jahre Salzburg bei Österreich, Alte Residenz, Salzburg, 14.4.2016
**Erstausstrahlung:** ORF 3, 10.9.2016, 18.10 Uhr, unter dem Titel SALZBURG FACES
**Alternativtitel:** SALZBURG FACES

---

## VERHEXTE TAGE

Spielfilm, Österreich 2017, 39 min, XDCAM HD, Farbe, Deutsch
**Regie:** Wolfram Paulus **Drehbuch:** Magdalena Löcker, Leonie Schlick, Anna-Maria Guggenberger, Maria Stiegler **Dialoge:** Wolfram Paulus **Kamera:** Thomas Mayer **Ton/Musik:** Thomas Mayer, Herbert Hofer **Schnitt:** Thomas Mayer **Projektleitung:** Rosemarie Rösler **Produktionsfirma:** Saulus Film (Hallein) **Darsteller:innen:** Julia Moser (Amelie Zaunschirm), Maria Stiegler (Antonia), Lisa Pagitsch (Klara), Andreas Gappmayer (Chris), Elias Mayer (Peda), Simon Grafenauer (Simi), Sebastian Eder (Sewi), Raphael Gappmair (Rafi), Felix Jessner (Kevin, Amelies Bruder), Pascal Bogensperger (Bartl, Antonias Bruder), Magdalena Löcker (Klassensprecherin), Leonie Schlick, Anna-Maria Guggenberger, Antonia Stolz, Anna-Maria Pirkner, Jasmin Penker, Julia Engel, Alexandra Wasserer, Isabella Kocher, Kerstin Pritz, Laura Macheiner, Magdalena Till, Thomas Krajcik, Annika Schiefer, Nina Blaickner, Barbara Prodinger, Natalia Werstak, Lidija Petrovic, Silvano Sampl
**Uraufführung:** Burg Mauterndorf, 4.7.2017



BLUTSBRÜDER TEILEN ALLES



HELDENZEITREISE

## HELDENZEITREISE

Spielfilm, Österreich 2017, 138 min, Drehformat: digitales Video/DNxHR 444, Verleihformat: DCP, Farbe/s/w, Deutsch/Latein
**Produktion/Schnitt/Regie:** Wolfram Paulus **Drehbuch:** Wolfram Paulus, Anna Schlager, Lena Sattlecker, Katrin Scheibl, Lena Asamer, Lena Krautgartner, Antonia Hochrainer, Sascha Kriechbaum, Christina Holbik, Maja Wyruch, Norbert Purrer **Kamera:** Michael Seidl **Ton:** Philipp Feichtinger, Roya Asadian **Musik:** Björn Templ **Ausstattung:** Sophie Stallegger, Larissa Mayer, Liga Mukane, Amanda Augustin **Kostüm:** Christine Huemer **Maske:** Rebekka Hochreiter, Lena Deisenberger **Idee/ Herstellungsleitung:** Ursula Zapletal **Produktionsfirma:** Saulus Film (Hallein) **Darsteller:innen:** Laura Pichler (Morgana), Luke von Geusau (Sedull), Stefan Adamski (Morganas Vater Dumnorix), Silvia Meier (Anastasy), Fritz Egger (Legat Fabricius), Karin Seifried (Gräfin Margret), Lukas Stöger (Mordechai), Caroline Kern (Rosmarie), Didi Mössmer (Bischof von Passau), Peter Raffalt (Hebersdorff), Andreas Pühringer (Beichtvater Jakobus), Cony Pumberger (Frau von Hebersdorff), Thomas Roithinger (Rädelsführer Weißenbacher), Nadja Kreuzer (Freundin der Tochter), Lisa Veres (Stieftochter), Barbara Macheiner (Caroline von Dorn), Franz Froschauer (SS-Offizier Geyer), Sonja Zobel (Nelly), Michael Waldeberger (Carolines Anwalt), Alois Kreuzwieser (SS-Standartenführer), Peter Scholz (Ortsgruppenleiter), Elsa Herndler (Zora Fellner), Mathias Burgstaller (Prof. Leo Bauer), Silvia Schauer (Freundin), Inge Öhlinger (Direktorin), Andreas Hirnschrodt (Lehrerkollege), Anna Gartner (Mutter von Zora), Theresa Auinger (Schwester von Zora), Lukas Auinger (Bruder von Zora), Anna Renner (Lena), Simone Feldbacher (Magda), Daria Trenkwalder (Kommissarin), Gerhard Altmann (Parapsychologe), Martin Maria Abram (Erzbischof), Benjamin Altmann (Pressesprecher)
**Uraufführung:** Schloss Starhemberg, Haag am Hausruck, 30.6.2017

## DIESES DUBIOSE FILMCHEN … – NATURPHILOSOPHISCHER STREIT IM TOURISTENLAND

Experimentalfilm, Österreich 2018, 25 min, digitales Video/AVCHD, Farbe, Deutsch
**Drehbuch/Kamera/Produktion/Regie:** Wolfram Paulus **Schnitt:** Mucan Films, Wolfram Paulus **Produktionsfirma:** Saulus Film (Hallein) im Auftrag von ORF 3 **Stimmen:** Alice Schneider, Susanne Czepl, Sonja Zobel, Thomas Landl, Werner Friedl
**Erstausstrahlung:** ORF 3, 15.9.2018, 18.20 Uhr
**Alternativtitel:** HEIMAT VON UNTEN … – EIN DUBIOSES FILMCHEN

---

## MEIN LUNGAU

Dokumentarfilm, Österreich 2020, 48 min, digitales Video/ProRes, Farbe, Deutsch
**Regie:** Wolfram Paulus **Kamera:** Thomas Mayer **Schnitt:** Thomas Mayer, Wolfram Paulus **Ton/Produktion:** Julia Grall **Produktionsfirma:** Saulus Film (Hallein) im Auftrag von ServusTV **Darsteller:innen:** Pia Eßl, Max Mauser, Denise Bogensperger, Iris Gappmayr, Andreas Zitz, Karl Maier, Marianne Resch, Gerold Fingerlos, Ines Fingerlos
**Erstausstrahlung:** ServusTV, 5.6.2020, 21.10 Uhr

# AUTOR:INNEN

**Andrey Arnold** hat Publizistik sowie Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien studiert. Er schreibt seit 2014 für *Die Presse* und andere Medien (*Kolik.Film*, jugendohnefilm.com, perlentaucher.de) über Kino. Seit 2021 ist er Kulturredakteur der *Presse* und unterrichtet bisweilen Filmkritik an der Universität Wien. Zudem arbeitet er als Kurator, etwa für das Filmarchiv Austria (»Filmland Rumänien«) und diverse Festivals im Verein Diskollektiv (Diagonale, Slash, Crossing Europe). Weiters ist er als Festivaljuror und in Auswahlkomitees tätig (Viennale, Sixpackfilm, BMKÖS).

**Andreas Ehrenreich** ist Film- und Medienwissenschaftler. Er hat u. a. an der Sheffield Hallam University und der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg gearbeitet und forscht zu italienischem und österreichischem Kino. Er ist Redakteur der Zeitschrift *Schermi*. Sein letzter Ausflug in die Salzburger Filmgeschichte war dem Horrorfilm HEXEN BIS AUFS BLUT GEQUÄLT (1970) gewidmet (*Cine-Excess*, 2017).

**Lukas Foerster** hat Filmwissenschaft und Japanologie in Berlin studiert. Als freier Autor schreibt er über Film und Medien in journalistischen und wissenschaftlichen Kontexten. Seine Dissertationsschrift *Sitkommunikation. Zur televisuellen und semantischen Struktur der Multikamera-Sitcom* ist im Herbst 2022 bei kadmos erschienen. Weitere Veröffentlichungen u. a. zu Ida Lupino, Werner Herzog, Peter Liechti und dem philippinischen Gegenwartskino.

**Iris Fraueneder**, Filmwissenschaftlerin, hat in Wien studiert und promoviert derzeit an der Universität Zürich zu filmischen und kuratorischen Interventionen in die Unverfügbarkeit, Abwesenheit oder Inexistenz von (Film-)Bildern aus dem Libanon und Israel-Palästina. Von 2017 bis 2021 war sie SNF-Projektmitarbeiterin an der Universität Zürich, derzeit arbeitet sie am Ludwig Boltzmann Institute for Digital History (Wien). Seit 2015 ist sie im Filmkuratierungsverein Diskollektiv aktiv.

**Michael Guarneri** ist wissenschaftlicher Mitarbeiter der Universität Bologna. Er ist am Projekt »Eine private Geschichte der italienischen Filmkritik. Archive, Korrespondenz, Beziehungen« beteiligt und hat drei Bücher verfasst: *Questi fiori malati. Il cinema di Pedro Costa* (Bébert, 2017), *Vampires in Italian Cinema, 1956–1975* (Edinburgh University Press, 2020) und *Conversations with Lav Diaz* (Piretti Editore, 2020).

**Jona Haidenthaler** schloss nach einem freiwilligen sozialen Jahr in Schottland das Bachelorstudium in Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien ab. Während des Studiums arbeitete er als Regiehospitant und -assistent am Volkstheater Wien sowie im inklusiven Theaterbereich. Seit 2020 studiert er Kunstgeschichte. Seit 2021 arbeitet er im Filmarchiv Austria, wo er u. a. den Nachlass von Wolfram Paulus erschlossen hat.

**Händl Klaus** lebt als Schriftsteller und Filmemacher in Wien und Port am Bielersee (Schweiz). Zu seinem Werk gehören Theaterstücke (*Ich ersehne die Alpen*, *So entstehen die Seen*, *Dunkel lockende Welt*), Opernlibretti (*Buch Asche*, *Lunea*, *Les Bienveillantes*, *Violetter Schnee*, *Thomas*, *Bluthaus*, *Blühen*) und die beiden Spielfilme MÄRZ (2008) und KATER (2016).

**Iris Laner** ist Professorin für Bildende Kunst und Bildnerische Erziehung an der Universität Mozarteum Salzburg. Als promovierte Philosophin und geprüfte Gymnasiallehrerin hat sie sowohl an philosophischen wie auch an praktisch-angewandten Aspekten der Ästhetik Interesse. Das Buch *Ästhetische Bildung zur Einführung* (Junius, 2018) zeugt von ihrem Bestreben, philosophische Ästhetik und Kunstpädagogik ins Gespräch zu bringen. In ihrer aktuellen Forschungsarbeit geht sie vor allem den Möglichkeiten von kritischen Stellungnahmen und gemeinschaftlichem Handeln in kunstpädagogischen Settings nach.

**Ulrich Mannes** arbeitet als freier Autor, Drehbuchlektor (vornehmlich für den Bayerischen Rundfunk) und Filmvorführer. Texte u. a. für CineGraph, Filmarchiv Austria, *artechock*. Herausgeber des Periodikums *SigiGötz-Entertainment*, das sich den bizarren und vernachlässigten Aspekten der Film-, Fernseh- und Entertainment-Geschichte im deutschsprachigen Raum widmet. Buchveröffentlichung: *Alpenglühn 2011. Ein Dialog zum deutschen Erotikkino* (Verbrecher, 2012).

**Natalie Moser** ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik der Universität Potsdam. Promotion und Studium der Philosophie und Germanistik an der Universität Basel. Forschungsschwerpunkte: Literatur des 19. Jahrhunderts, Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur, Heimat-, Ende- und Zukunftsthematik, Text-Bild-Relationen.

**Friederike Rückert** ist Diplom-Medienkünstlerin und Professorin für Kunstpädagogik/Bildende Kunst an der Europa-Universität Flensburg. Zuvor war sie Mitarbeiterin an der Muthesius Kunsthochschule Kiel, der Hochschule für Bildende Künste Hamburg und der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Forschungsschwerpunkte sind Medienkunst, Bewegtbilder im Kontext von Kunstunterricht, Kunst in Transformationsprozessen und Reflexion von kunstdidaktischer Hochschullehre.

**Sven Sonne** ist wissenschaftlicher Mitarbeiter der Abteilung Kunst und visuelle Medien an der Europa-Universität Flensburg. Zuvor war er Lehrbeauftragter am Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Sein Forschungsschwerpunkt ist die Darstellung von Kunstschaffenden im Spielfilm.

**Christian Strasser** ist ein österreichischer Buch- und Filmautor. Hauptberuflich ist er in einem österreichischen Tageszeitungsverlag als Abteilungsleiter tätig. Zu seinen wichtigsten Arbeiten zählen die Bücher *The Sound of Klein-Hollywood. Filmproduktion in Salzburg – Salzburg im Film* (Österreichischer Kunst- und Kulturverlag, 1993) und *Carl Zuckmayer. Deutsche Künstler im Salzburger Exil* (Böhlau, 1996) und der Film PECHMARIE. THE LIFE OF MARIA MANDL (Co-Regie, Produktion, Kamera, 2014).

**Wolfgang Straub** hat Germanistik, Publizistik und Theaterwissenschaft in Salzburg und Wien studiert. Leiter der Abteilung Handschriften, Musikalien und Nachlässe der Wienbibliothek im Rathaus, Projektleiter am Robert-Musil-Institut für Literaturforschung (Klagenfurt), Mitherausgeber der *Wiener Digitalen Revue*. Buchpublikationen zuletzt: *Werner Kofler intermedial* (Mithg., Metzler, 2022), *Thomas Bernhards Wien* (Co-Autor, Korrektur, 2023).

**Manuela Strihavka** studierte Germanistik und Publizistik in Salzburg. 1989 gründete sie die Sparte FilmSzene beim Internationalen Theater- und Tanzfestival Szene Salzburg und ist seit 1993 als Mitarbeiterin des ORF tätig. Sie war als Schnittassistentin am Kinofilm DU BRINGST MICH NOCH UM (1994) von Wolfram Paulus beteiligt, dessen Projekte sie in Folge dramaturgisch begleitete. Seit 2011 ist sie Prokuristin und Sendungsverantwortliche für Wissenschaft, Medizin und Dokumentationen bei ORF 3.

**Martin Thomson** war Filmkritiker für die Zeitschrift *Schnitt* und schreibt nun hauptsächlich für *Die Presse*. Er hat Filmwissenschaft in Wien studiert und war danach als Filmkurator (»Trouble Features«) tätig. In jüngerer Zeit erschienen Beiträge zu *Axel Corti* (2018), *Götz Spielmann* (beide Filmarchiv Austria, 2021) und *Gewohnte Gewalt* (Sonderzahl, 2022).

**Florian Widegger** studierte Publizistik und Kommunikationswissenschaft und arbeitet seit 2007 in unterschiedlichen Positionen im Filmbereich. Seit 2017 ist er Programmleiter und Kurator im Filmarchiv Austria und Herausgeber von Publikationen u. a. zu Karin Brandauer, Axel Corti und Götz Spielmann. Er verfasst außerdem regelmäßig Beiträge für die Filmzeitschriften *Deadline* und *Celluloid*.

# BILDNACHWEIS

**Cover** Wolfram Paulus bei Dreharbeiten zu HEIDENLÖCHER (1986), Filmarchiv Austria
**Filmarchiv Austria,** Wien 2, 10, 35, 53, 68, 85, 90, 96, 107, 113, 118, 125, 132, 135, 138, 147, 154, 156, 165, 170, 181, 183, 202, 211, 218 (o.), 232, 241, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266 (o.), 267, 270, 287, 297, 302, 306, 318 (o.) (Gerald Gröchenig), 318 (u.), 327, 337, 341, 344, 346, 354, 359, 366, 368, 371, 372, 375, 376 (u.), 379 (o.)
**FISCHERFILM GmbH,** Linz 116 (o.), 222 (o.), 379 (u.)
**Luna Filmverleih,** Wien 218 (u.), 300 (o.), 383 (o.)
**ORF/BR** (Rolf von der Heydt) 168 (u.)
**ORF/BR/Olga Film** 266 (u.)
**ORF/BR/Olga Film** (Schumann) 188, 193, 380 (u.)
**ORF/Dor Film** (Petro Domenigg) 168 (o.)
**ORF/Olga Film** (Rolf von der Heydt) 380 (o.)
**Saulus Film** (Sophie Stallegger) 116 (u.), 300 (u.), 383 (u.)
**SK Film- und Fernsehproduktion GmbH,** Salzburg 222 (u.), 376 (o.)
**Christian Strasser,** Hallein 312, 315, 316, 317, 332
**Manuela Strihakva** (Benedikt Schemmer) 352 (l.), 352 (r.)

# DANK

Zum Gelingen dieses Buchs haben viele Menschen und Institutionen beigetragen, denen die Herausgeber:innen danken möchten. Die Familie Paulus und das Filmarchiv Austria haben das Projekt von Anfang an unterstützt. Finanziert wurde der Sammelband als österreichisch-deutsche Koproduktion von der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, der Universität Mozarteum Salzburg, Land und Stadt Salzburg und dem Österreichischen Filminstitut.

Ohne unsere Autor:innen würde es dieses Buch nicht geben. Die Interviewpartner:innen Margareta Niel, O. P. Zier, Editta Braun, Walter Potganski, Rosemarie Rösler, Alexander Koschier, Roland Teichmann, Cornelius Conrad, Claudia Simionescu, Markus Fischer, Michael Stejskal, Björn Thönicke-Frenkenberger, Manuela Strihavka und Händl Klaus haben uns von ihren Erfahrungen mit Wolfram Paulus berichtet.

Auf vielfältige Art und Weise haben uns unterstützt: Thomas Assinger, Joachim Schätz, Vrääth Öhner, Francesco Bono, Alejandro Bachmann, Franz Grafl, Klaus Heitzmann, Karin Moser, Ulrike Wirth, Heinrich Schellhorn, Peter Gutschner, Monika Haslauer (Land Salzburg), Bernhard Auinger, Verena Braschel, Teresa Olah (Stadt Salzburg), Stefan Mayer, Bernhard Flieher, Thomas Mayer, Julia Grall, Olaf Weinhold, Mayya Georgieva, Gabriele C. Pfeiffer, Peter J. Wieland, Marlene Peinhopf, Michael Wieser, Maria Knilli, Elisabeth Nietzsche, Michael Töteberg, Barbara Suhren, Frank Arnold, Ursula Zapletal, Hans Selikovsky, Walter Kindler, Michael Seidl, Christoph Fromm, Christian Berger, Jerzy Palacz, Dragan Rogulj, Helmut Wimmer, Kira Kaufmann, Claudia Fischer, Alessandro Chia (Österreichisches Filminstitut), Elisabeth Kieweg, Fritz Tauber, Sabine Walz-Jaeger, Michael Palm, Henning Hoffmann-Heyden (Hochschule für Fernsehen und Film München), Michael Haslebner, Claus Aubrunner, Andreas Pohl, Martin Majnaric (ORF), Ernst Kieninger, Aldijana Bećirović, Kristina Höch, Roman Kramer (Filmarchiv Austria), Lies van Roessel, Hans-Joachim von Gottberg, Werner Barg, Susann Özüyaman, Davran Niyazmetov (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg), Elisabeth Gutjahr, Thomas Ballhausen, Marcel Kieslich, Edith Leitner (Universität Mozarteum Salzburg), Walter Müller und Wolfgang Richter.

Mit seinem facettenreichen Schaffen für Film und Fernsehen hat sich Wolfram Paulus (1957–2020) in die österreichische Filmgeschichte eingeschrieben. Seit den frühen 1980er-Jahren verfolgte er die Vision eines geschichtsbewussten Heimatfilms. Sein Spielfilmdebüt HEIDENLÖCHER (1986) machte ihn zu einem wesentlichen Wegbereiter des Neuen Österreichischen Films. Im Lauf der 1990er- und 2000er-Jahre erweiterte er sein Repertoire ins Komödienfach, war als Essayist und Fotograf tätig und engagierte sich in vielen filmpädagogischen Projekten, die ihn durch die heimische Schullandschaft führten.

Der Sammelband wirft einen interdisziplinären Blick auf Paulus' Schaffen und fragt nach den Kontinuitäten, Brüchen und Utopien des umfangreichen Werks, das der aus Großarl stammende Künstler, für den Filmemachen stets auch ein Abenteuer war, hinterlassen hat. Die Autor:innen eröffnen unterschiedliche fachliche Perspektiven (Bildungs-, Film-, Literaturwissenschaft und Medienpraxis) auf Paulus' Arbeit und untersuchen ihre ästhetischen Verfahren und Produktionsbedingungen.




www.filmarchiv.at

ISBN 978-3-902781-94-9